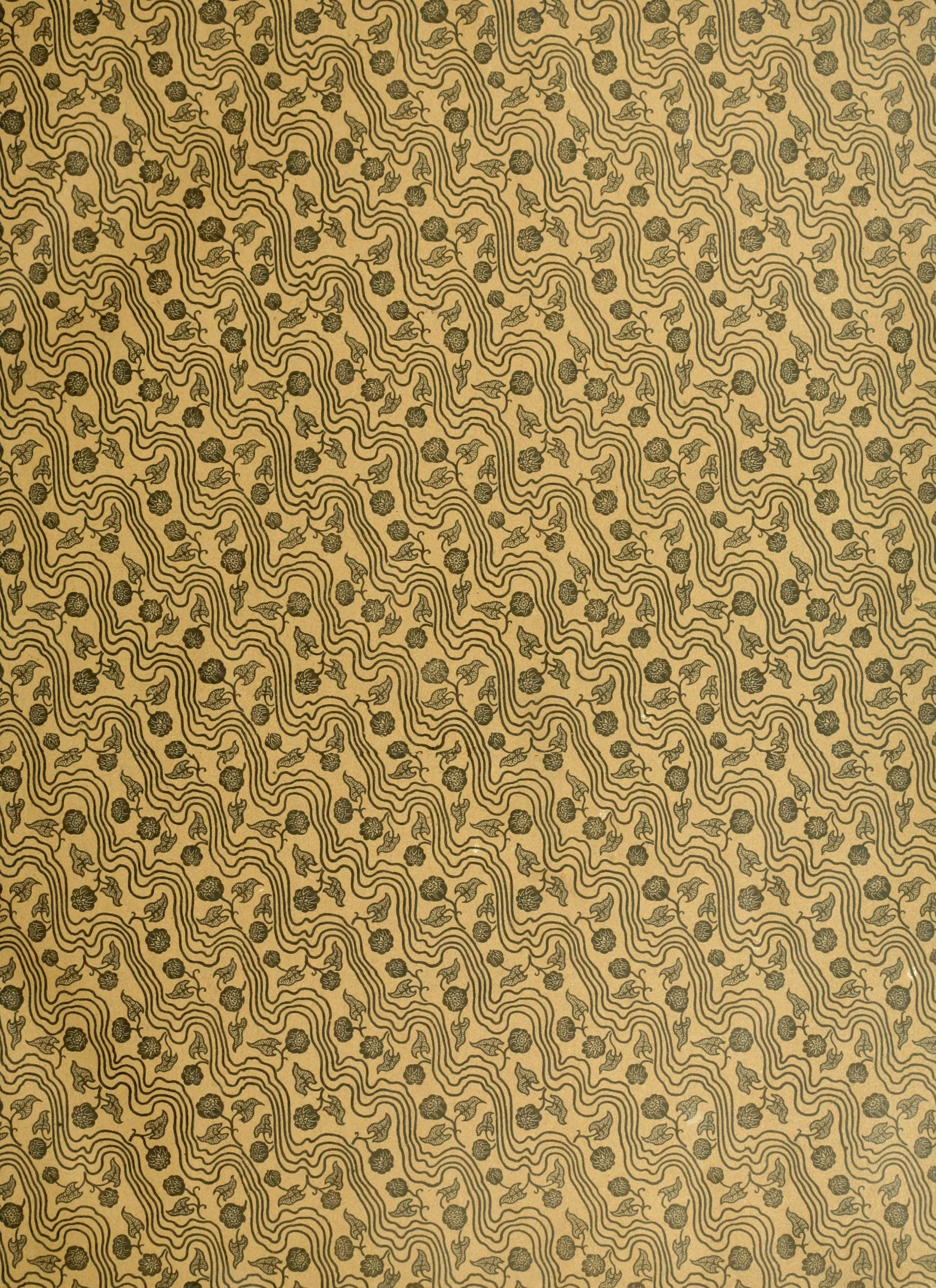

XI B i
oL





ZEITSCHRIFT

FÜR

BILDENDE KUNST

MIT DEM BEIBLATT KUNSTCHRONIK

Herausgegeben

von

RICHARD GRAUL UND ULRICH THIEME

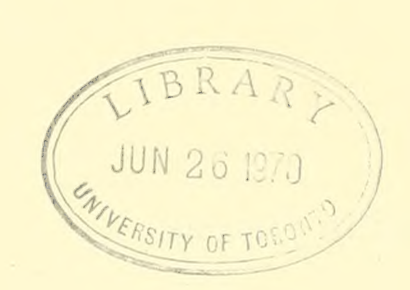
NEUE FOLGE

Zehnter Jahrgang



LEIPZIG 1898/1899

VERLAG VON E. A. SEEMANN



Inhalt des zehnten Jahrgangs

Kunstbeilagen



ROGER VAN DER WEYDEN, DER MEISTER VON FLÉMALLE

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER VLÄMISCHEN MALERSCHULE

VON *EDUARD FIRMENICH-RICHARTZ*

I.

NUR aus ihren eindrucksvollen Schöpfungen kennen wir bisher eine grosse Reihe hochbegabter nordischer Maler des 15. und 16. Jahrhunderts. Sie harren immer noch in den Vorhöfen zum Ruhmestempel der altniederländischen und deutschen Kunstgeschichte, bis das befreiende Zauberwort ihrer Deutung gefunden ist, bis sie mit ihrem Namen wieder neues Leben gewinnen. Erst die näheren Umstände ihres Wirkens und Lebens erklären uns den Werdegang und machen uns mit dem künstlerischen Charakter der alten Meister vertraut; erst nachdem wir ihre Schicksale erfahren haben, können wir ihre Gaben, ihre Bedeutung und ihren Einfluss auf Mitstrebende richtig abmessen.

Die moderne Forschung beschenkt uns nun stets wieder mit neuen Künstlerindividualitäten, die sie aus dem Kollektivbegriff der Schule und Werkstatt loslöste. Fast jeder wichtige Bilderfund vermehrt die Zahl der anonymen Maler, doch eine sichere zeitliche und örtliche Fixierung ihrer Thätigkeit, eine Identifizierung mit den uns aus sonstigen Quellen bekannten führenden Genien der Epoche, war bisher nur in seltenen Ausnahmefällen möglich. Bei unbestreitbaren glänzenden Erfolgen der stilkritischen Betrachtungsweise liegt doch hier die Gefahr nahe, dass durch dieses eifrige Zerlegen und Zergliedern gelegentlich Zusammengehöriges unbarmherzig zerstückt wird, und man einem berühmten Meister, wo er nicht ganz das wohlbekannte Gesicht zeigt, seine besten Lorbeeren entzieht, um damit einen schemenhaften Anonymus auszustaffieren. Wissen wir doch aus zahlreichen Beispielen, wie vielseitig, wechselfähig und wetterwendisch manches Talent ist. Wie die Vorbilder auch einzelne der grössten Künstler bestimmt haben, wie im Wettbewerb sich alle Kräfte regen, wachsen und ausbreiten, wie andere achtenswerte Meister sich im Drang vielfältiger Beschäftigung leider von der Naturbetrachtung abwandten, in Stagnation geraten und zuletzt in der Manier erstarren. Ohne sichere litterarische Überlieferungen und die über alle Zweifel erhabenen Künstlerbezeichnungen auf den Stücken würden wir bei einer grossen Menge zusammengehöriger Arbeiten wohl schwerlich dieselbe Künstlerindividualität wiedererkannt haben.

Die vorliegende Untersuchung verfolgt nun das Ziel, uns von einem solchen rätselhaften Anonymus zu befreien und dem sogenannten „Meister von Flémalle“ eine sichere Heimstätte in der Kunstgeschichte anzuweisen. Auch er verdankt seine Einführung lediglich einem Bilderfund, an den sich stilkritische Erwägungen anknüpften.

Im Besitze der Comtesse de Mérode in Brüssel

fand Henri Hymans, der bei dieser Entdeckung Wilhelm Bode hinzuzog, ein ausgezeichnetes altvlämisches Triptychon mit der Verkündigung des Erzengels Gabriel im Mittelbild, St. Joseph in seiner Werkstatt arbeitend und das verehrende Stifterpaar auf den Flügeln. Die Sujets entsprachen der herkömmlichen Tradition, doch die Art der Auffassung, der schrankenlose Wirklichkeitssinn, welcher diese Darstellungen erfüllte, musste die Kenner aufs höchste überraschen. In der liebevollen Ausgestaltung alles Zuständlichen, in der Zuspitzung der Charaktere, der Vorliebe für derbe humoristische Einzelzüge zeigt sich hier schon der Keim der niederländischen Kunstanschauung des 17. Jahrhunderts; dazu die eingehende stimmungsvolle Schilderung des Interieurs in duftigem Helldunkel, die Reize einer delikaten malerischen Detailbehandlung! Dies alles war fast unerhört in so früher Zeit, nur einige der Meisterwerke des Jan van Eyck liessen sich daneben als Parallelerscheinungen anführen. Der Vergleich mit diesem wiedergewonnenen Werk warf auch schärferes Licht auf einige Gemälde in unseren Museen, sie empfingen eine ungeahnte Ergänzung und Umwertung. Um das Bild bei der Gräfin de Mérode konnte man noch weitere ähnliche Gemälde gruppieren, unter anderem auch die Tafeln des Altares aus der Abtei Flémalle im Städel-Institut zu Frankfurt Nr. 102—104. (Abb. 1 u. 2).



1. Madonna. Tafel eines Altarwerkes aus der Abtei Flémalle bei Lüttich. Frankfurt, Städel'sches Institut.

Bald war in dem kleinen Kreis der Eingeweihten „der Meister von Mérode“ oder vielmehr „der Meister von Flémalle“ ein feststehender Künstlercharakter, der, losgelöst von allen litterarischen Quellen, als der vornehmste Vertreter der niederländischen Malerei nach Jan van Eyck ein ideelles Sonderdasein führte.

Hugo von Tschudi hat dem Maler neuerdings eine umfassende Studie gewidmet, in welcher die verwandten Gemälde einer feinsinnigen Analyse unterzogen werden.[1]) Im Anschluss an diese vortreffliche Darlegung sei es mir vergönnt, hier einiges von meinen Bemühungen zu berichten, obwohl ich zu einem wesentlich abweichenden Endresultat gelangte.

Eine sorgfältige Prüfung des Stilcharakters jener Bilder ermöglichte es zunächst, das Werk des Meisters zusammenzustellen. Um ihm einen Platz in der Kunstgeschichte zu sichern, erscheint es mir geboten, auch alle äusseren Anhaltspunkte zu berücksichtigen, die Herkunft der Gemälde, ihren Entstehungsort, Beschreibungen in älteren Inventaren zu erforschen und zu Rate zu ziehen. Vielleicht bieten die sich hier ergebenden Zusammenhänge wichtigen Aufschluss über die Person und die Lebensgeschichte des Urhebers und es gelingt uns, in ihm einen jener weitberühmten vlämischen Maler wiederzuerkennen, deren Namen die Autoren, Italiener wie Nordländer, mit Auszeichnungen und Lobsprüchen überhäufen.

Die einzige Arbeit des Meister von Flémalle, die den Namen des Stifters und das Entstehungsdatum aufweist, besitzt unter seinen erlesenen Perlen das Museo del Prado zu Madrid. Es sind die beiden Flügeltafeln eines Triptychons (Nr. 1352 und 1353), dessen Mittelstück verloren ging. Wir sehen St. Johann Baptist, der den knieenden geistlichen Donator empfiehlt (Abb. 3) und Sta. Barbara in traulicher Häuslichkeit, bei feiertäglicher Stille in das Studium eines Andachtsbuches vertieft. Unter dem Stifter findet sich am Rande der Tafel die metrische Inschrift: Anno milleno centum

1) Hugo von Tschudi: Der Meister von Flémalle. — Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen XIX. 1898. S. 8 und S. 89. Die Gemälde des Meisters sind hier vortrefflich erläutert und überaus anschaulich geschildert. Ich kann also auf nochmalige Bilderbeschreibungen Verzicht leisten.

quater decem ter et octo hic fecit effigiem ... depingi minister henricus Werlis magister coloniensis. — Dies Werk entstand demnach 1438 für den Kölner Magister Heinrich von Werl, Provincial des Minoritenordens. Mit dem Aufenthalt dieses hervorragenden Mannes in dem bezeichneten Jahre würde gleichzeitig der Ort bekannt sein, wo unser vielgenannter Anonymus in jenem Zeitabschnitt thätig war.

Aus dem Umstand, dass Heinrich von Werl im Herbst 1430 in Köln die Magisterwürde erlangte, hat man bisher geschlossen, die Gemälde seien in der rheinischen Metropole ausgeführt, vielleicht von einem Mitglied der dortigen Malerschule. Selbst ein ganz oberflächlicher Vergleich dieser Tafeln mit den damaligen Erzeugnissen niederrheinischer Künstler muss jedoch die Unhaltbarkeit dieser Annahme darthun. Erst in den fünfziger Jahren des 15. Jahrhunderts kam dort mit der Öltechnik der vlämischen Werkstätten auch der niederländische Realismus zur Aufnahme, der alles Sichtbare zum Staunen der Zeitgenossen täuschend im Bilde abspiegelte. Wäre der Meister von Flémalle schon in den dreissiger Jahren mit seiner wundersamen Kunst am Niederrhein heimisch gewesen, so würde Stephan Lochner, der frischeste und ursprünglichste unserer Kölner Madonnenmaler, zum Rückschrittler und Archaisten herabsinken. Gerade damals bildete sich dessen eigenartiger Stil, verjüngt sich aufs neue die innigfromme Gefühlsweise der rheinischen Kunst. In heiterer Farbenpracht schildert er den keuschen Liebreiz rundlicher Mädchengesichter, die aufrichtige Andacht, die aus derben treuherzigen Männerköpfen hervorleuchtet. Auch Stephan Lochner's Stilweise beruht auf intimem Naturgefühl; er würde als aufstrebender Neuerer, soweit sein Gesichtskreis reichte, an den glänzenden Errungenschaften anderer Maler in der Darstellung des Raums, der landschaftlichen Fernen, in der Wiedergabe alles Stofflichen, in der Porträtkunst nicht achtlos vorübergegangen sein.

Der Stifter des Madrider Altarwerks, Dr. Heinrich von Werl, Minister provincialis der Franziskaner-Konventualen, ein treuergebener Anhänger des Papstes Eugen IV., stand durch seine kirchenpolitischen Anschauungen in scharfem Gegensatz zu dem konzilfreundlichen Erzbischof Dietrich von Moers ebenso wie zu der Kölner Hochschule.[1]) Er hat späterhin keine akademischen Würden und Ämter mehr bekleidet und starb 1461 im Minoritenkloster zu Osnabrück. Seine ausgezeichneten Rednergaben, seine Schlagfertigkeit und Gelehrsamkeit glänzten vornehmlich bei Disputationen und auf der Kanzel, er gehört zu den grossen Predigern des Mendikantenordens; seiner rührenden Schilderung des Leidens Christi wird besonders gedacht. Seit dem 9. Juli 1432 nahm Heinrich von Werl an den Beratungen des Baseler Konzils teil.[1]) Seine zuverlässige Gesinnung, seine Beredsamkeit und Kenntnis des kanonischen Rechts erhob ihn hier zu einer der vorzüglichsten Stützen der päpstlichen Autorität. Bei der Verschärfung des Zwiespaltes zwischen der Kurie und dem Konzil trat der Minoriten-



2. Sta. Veronika. Tafel eines Altarwerkes aus der Abtei Flémalle bei Lüttich. Frankfurt, Städel'sches Institut.

1) Florenz Landmann: Die westfälischen Prediger aus den Mendikantenorden. Dissertation. Münster 1896. S. 7 ff. und „Predigtwesen in Westfalen im Ausgang des Mittelalters“. — H. Keussen: Matrikel der Universität Köln. 1892. 167, 1. — v. Schulte: Geschichte der Quellen und Litteratur des Canonischen Rechts. II. 1877. 194. — J. Evelt: Mittheilungen über gelehrte Westfalen. Zeitschrift f. Gesch. u. Alterth. Westf. XXI. 278. — Trithemius: De viris illustribus Germaniae.[2] 1495. 426. — Wadding: Scriptores ord. min. Romae. 1650. 169. — Hartzheim: Bibl. Coloniensis 1747. 130a.

1) Haller: Concilium Basiliense. 1897. Bd. 2. 161, 6.



3. *Johannes Bapt. empfiehlt den Franziskaner-Provincial Dr. Heinrich von Werl. Madrid, Museo del Prado.*

provincial in Rede und Schrift energisch für die Rechte Eugens IV. ein. Er verfasste damals ein „Clarificatorium“ und einen Traktat zur Rechtfertigung des Papstes. Als darauf die Vertreter der Kölner Universität, die Professoren Heinrich von Camp[1]) und Lambert ten Langenhave, im Februar 1435 Basel verliessen und in die Heimat zurückkehrten, wird Heinrich von Werl nicht in ihrer Begleitung genannt.

Am 18. September 1437 suspendierte Eugen IV. die Baseler Synode, am 30. Dezember 1437 bestimmte er Ferrara zum Versammlungsort, wo am 8. Januar 1438 das Konzil feierlich eröffnet wurde. Für den überzeugungsfesten Anhänger des bedrängten Papstes gab es nur einen Weg, der beschritten werden konnte. Alles kam darauf an, durch eine möglichst zahlreiche Beteiligung verschiedener Nationen der Versammlung in Ferrara den Charakter eines ökumenischen Konzils zu verleihen. Nur in diesem Falle konnte der Papst sich der Baseler Synode gegenüber behaupten und die erstrebte Union mit der griechischen Kirche bewerkstelligen.

So wandte sich denn der Papst mit dringender Ermahnung an alle Beteiligten. Am 10. Januar 1438 erklärt das vereinigte Konzil das Interdikt über die Baseler Synode, anulliert die dort gefassten Beschlüsse seit dem Zeitpunkt der Übertragung und befiehlt allen Getreuen ohne Aufschub nach Ferrara zu kommen.[1]) Von jeder anderen Verpflichtung werden die Geladenen entbunden von jedem Eid losgesprochen, der sie etwa zurückhält.

Dieser moralischen Verpflichtung konnte sich ein gehorsamer Sohn der römischen Kirche nicht entziehen, je weniger Anhänger Eugen IV. damals in Deutschland besass, um so mehr musste jeder einzelne seine Schuldigkeit thun. Auch Nicolaus von Cusa zog damals über die Alpen zum Konzil nach Ferrara.[2]) Leider sind uns die Protokolle des Konzils nicht erhalten und so fehlt der Name des Heinrich von Werl, der als Redner dort nicht mehr hervortrat. Dass er

1) Bianco: Die alte Universität Köln. I. 1855. S. 246. Nr. 43. Haller a. a. O. 169, 31. — Heinrich von Camp 1418 und 1424 Dekan der Artistenfakultät, 1435 Vice-Cancellarius verfasste den Traktat: „De auctoritate Concilii“ gegen den Papst † 1460. Keussen. 132, 124. — v. Schulte. II. 192.

1) Cecconi: Storia del concilio di Firenze. I. 1869. — Hefele: Conciliengeschichte. VII. 1874. — Horatius Justinianus: Acta sacri oecumenici Concilii Florentini. Romae 1638. — Labbeus et Cossartius: Concilia. XIV. 1672. — Domenicus Mansi: Sacrorum Conciliorum Collectio XXXI. Venetiis 1798. — Bulla, 10. Januar 1438 „. . . Auctoritate Apostolica per praesentes mandantes omnibus et singulis, qui ad generalia Concilia de iure venire tenentur et consueverunt, ad ipsum Concilium sic translatum, vigore iuramenti per eos praestiti, quantocius se transferre procurent . . . . omnesque et singulos, qui, quocumque nomine vel causa, olim Basileensi synodo super obligationibus aut vinculis quibuscumque se adstrinxerint iuramentis, quibus plena et libera facultas huic sanctae synodo obediendi, et eius honorem et commodum prosequendi impediretur, vel scrupulus illis quocumque modo induceretur, ab illis absolvit, liberat atque relaxat, absolutosque ac liberos esse, ac iuramenta relaxata declarat“.

2) Mansi p. 21 (Juli 1438) p. 213 Rede des Nicolaus de Cusa: „Ad Graecos in Italiam conducendos.“

seiner Gesinnung treu geblieben, beweist vor allem sein Hauptwerk: „De potestate Pontificis super universalem Ecclesiam tam synodaliter congregatam quam dispersam", von dem das Kölner Stadtarchiv das Manuskript aus dem Jahre 1441 besitzt.[1])

Ausser diesen allgemeinen Gründen lässt sich für die Anwesenheit des deutschen Franziskanerprovincials in Ferrara im Jahre 1438 noch folgender schwerwiegender Umstand anführen.

Neben der Aufforderung an alle Berechtigten erliess der Papst an die einzelnen Orden noch besondere Berufungen. Im Oktober 1437 forderte er von Bologna aus den Procurator generalis des Minoritenordens in Basel auf, in Begleitung von zwölf gelehrten Brüdern seines Ordens in Ferrara zu erscheinen. Der Ordensgeneral Jacob von Tolentino ist dieser Einladung gefolgt; er befand sich unter den geistlichen Würdenträgern, die das Konzil eröffneten.[2]) Die gelehrten Brüder seiner Begleitung, welche nur beratende Stimme besassen, werden wenigstens insgesamt bei der Be-



4. Der auferstandene Christus erscheint der Madonna. Aus dem Miraflores-Altar. Berlin, Kgl. Gemäldegalerie. Nach einer Photographie von F. Hanfstängl, München.

1) Der Traktat des Heinrich von Werl entspricht den Beschlüssen des Florentiner Konzils vom September 1439. Mansi p. 186. Sechs Doktoren der Kölner Universität hatten 1440 ein entgegengesetztes Gutachten dem Erzbischof im Namen der Fakultät überreicht. Bianco LIV.

2) Mansi p. 477. Giustiniani p. 39. — „Dilecto filio etc. Generali Ministro Ordinis Minorum." — „Cum Basileense Concilium ad civitatem Ferrariensem pro Oecumenico Concilio inibi celebrando, tam propter Occidentalis et Orientalis Ecclesiarum unitatem, quam reformationem Ecclesiae . . . . . duxerimus transferendum, prout vestra devotio videre poterit per copiam literarum praesentibus inclusam, eidem devotioni vestrae in virtute sanctae obedientiae iniungimus et mandamus quatemus cum . . . . circa Kalendas Novembris proxime futuras accedent ad Concilium memoratum quantocius poteriste

schreibung der Plätze erwähnt. Wir dürfen mit Sicherheit darauf schliessen, dass auch Heinrich von Werl, der sich in Basel so rühmlich hervorgethan hatte, ihrer Zahl angehörte. Da nun das Konzil bis zum Schluss des Jahres in Ferrara tagte, so können auch jene vlämischen Tafeln von 1438 mit dem meisterhaften Bildnis des Provincials nur dort gemalt worden sein.

Nordische Künstler aller Art waren im 15. Jahrhundert in Oberitalien beliebte und häufige Gäste. Besonders Bildschnitzer, Steinmetzen und Goldschmiede fanden überall Zuspruch für ihre gediegene Arbeit in den feindurchgebildeten, geschmeidigen Formen der Spätgotik. Das sonnige Ausonien mit seiner reifen Kultur, den ehrwürdigen Stätten religiöser Erhebung und reicher Gnadenschätze musste mehr als jedes andere Land den Künstler anlocken. Ein reger Handel hatte auch schon vereinzelte Werke vlämischer Maler, vornehmlich des Jan van Eyck, in Italien eingeführt,[1] sie prangten in den Gemächern vornehmer Sammler und erregten die begeisterte Bewunderung der Kenner durch die eindringliche Naturwahrheit der Schilderung, die sich auf alle Einzelheiten, Stoffliches, Beleuchtung und die Landschaft erstreckte, ebenso durch die schlichte innige Auffassung heiliger Vorgänge und die Pracht der klaren leuchtenden Färbung. So verhiess denn der Aufenthalt in einem der regen Kunstcentren Italiens für den befähigten vlämischen Maler Ruhm und reichlichen Erwerb. In Ferrara, am Fürstenhof der Este insbesondere, hatte sich eine ganze nordische Künstlerkolonie zusammengefunden.[2] Enrico di Brabante, schon seit 1433 dort nachweisbar, schnitzte 1441 die gotischen Schränke in der Sakristei des Domes. Daneben wird der Maler Niccolò d'Allemagna beschäftigt, werden Giovanni d'Allemagna, Giorgio e Giustino Tedeschi erwähnt. 1465 wird Giovanni Tedesco als „gioielliere" bezeichnet; Cornelio di Fiandra fertigt 1469 kunstvolle Intarsien. Das Konzil konnte die Anziehungskraft der Stadt für Künstler nur noch erhöhen. Ausser dem Papst, den Kardinälen, zahlreichen abendländischen Prälaten wohnten damals der Kaiser von Byzanz, Johannes Paläologus, der Patriarch von Konstantinopel, ferner Isidor, der Metropolit von Kiew, und andere Vertreter der morgenländischen Christenheit in ihren Mauern. Da gab es feierliche Kirchenfeste und Aufzüge zu schauen, orientalischen Pomp und wunderliche farbenreiche Trachten.

Im Herbst 1438 langte auch eine Gesandtschaft des Herzogs Philipp des Guten von Burgund in Ferrara an.[1] Sie bestand aus drei Bischöfen, einem Archidiakon, zwei Rittern, begleitet von vielen Priestern, Mönchen und Laien, und sollte dem Papst die Versicherung aufrichtiger Ergebenheit überbringen und gleichzeitig darauf hinwirken, dass eine Einigung mit den in Basel zurückgebliebenen Klerikern erreicht werde. Ein solcher Zug bot ein günstiges und sicheres Geleit auf dem weiten Weg durch fremde Länder. Der vlämische Maler war vielleicht hierin glücklicher wie Albrecht Dürer, der in Venedig im Herbst 1506 vergebens auf die Krönungsfahrt Maximilian's wartete, um in dessen Gefolge die Reise nach Rom zu wagen.

Mit diesem Nachweis der Thätigkeit des Meisters von Flémalle in Oberitalien empfangen wir auch den Schlüssel zu dem Rätsel seiner Persönlichkeit und Herkunft. Unter den wenigen Vertretern der vlämischen Malerschule des 15. Jahrhunderts, die sich in Italien aufgehalten haben, sind uns einzig von Roger van der Weyden, dem berühmten Stadtmaler von Brüssel, nähere Beziehungen zu dem prachtliebenden Fürstenhof der Este in Ferrara überliefert.

Der Humanist Cyriacus von Ancona sah auf einer seiner grossen Forschungsreisen am 9. Juli 1449 im Palast des Fürsten Lionello d'Este ein Triptychon, welches bei höchster künstlerischer Vollendung mit allem kontrastierte, was er bisher in Italien an vortrefflichen Gemälden gesehen hatte. Er nennt als Urheber „Rugerius in Bursella", den Nachfolger des Jan van Eyck und äussert sein Erstaunen über diese Lebendigkeit und Tiefe des Ausdrucks, die Unmittelbarkeit der Beobachtung und Naturwiedergabe, die Pracht der Farben. Die Tafeln erschienen ihm eher als das Werk göttlicher wie menschlicher Kraft, wie ein Spiegelbild, ein Naturerzeugnis. Über die Darstellungen selbst erfahren wir Genaueres durch die kurze sachliche Beschreibung des Bartholomäus Facius, in dessen Buch „De viris illustribus" 1456.[2])

Im Mittelbild sah man den vom Kreuz genommenen Leichnam Christi, umgeben von trauernden Angehörigen, auf den Flügeln die Vertreibung der Stammeltern aus dem Paradies und den betenden Stifter, einen Fürsten, dessen Porträtzüge Facius nicht

conferas atque una tecum duodecim Magistros tui Ordinis perducas, de quibus devotioni tuae per alias nostras literas intimavimus, ut in ipso Concilio, ... per tuam illorum et aliorum prudentiam et virtutem tractentur et agantur ea, qu[illegible]lant ad laudem Dei, pacem Christianorum ac statum et exaltationem Ecclesiae suae sanctae." — „Datum Bononiae Non. Cal. Oct. Anno septimo." — Giustiniani p. 46. „. . . in navi Ecclesiae in secundis vero gradibus tam a dextris quam a sinistris, ordinum diversorum Procuratores, Provinciales, Magistri et Doctores ordine suo fuerunt."

1) Vasari in der Biographie des Antonello da Messina.

2) Cittadella: Notizie relative a Ferrara. Ferrara 1864. 52, 61, 63, 72 (unzuverlässig!). — Eugen Müntz im L'Art XXXIX. 158, und im Archivio storico dell' arte III. 401. — A. Venturi: L'Arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este.

1) H. Justinianus p. 140. Labbeus et Cossartius p. 207. Mansi p. 686. Hefele S. 693.

2) Abgedruckt bei Crowe-Cavalcaselle: Geschichte der altniederländischen Malerei. Deutsche Ausgabe von Anton Springer. Leipzig 1875.

zu deuten weiss. Er bewunderte dagegen die nackten bewegten Figuren der ersten Menschen, den Ausdruck des Schmerzes und die Detailbehandlung, vor allem die Wiedergabe der herabrinnenden Thränen, die man von wirklichen Tropfen nicht zu unterscheiden vermöge.

Ob dies Werk des Roger van der Weyden in Ferrara entstanden ist, lässt sich allerdings schwer entscheiden; wir wissen nur aus Rechnungsauszügen [1]) vom 31. Dezember 1450, dass Roger in diesem Jahre Aufträge für Gemälde von Lionello d'Este (1441—1450) empfangen hat, die jedoch wegen der Zeitdifferenz mit jenem Triptychon nicht identisch zu sein scheinen.

Das Mittelbild dieses Altarwerkes glaubten Crowe und Cavalcaselle [2]) in dem Gemälde „Die Grablegung Christi" der Uffiziengalerie zu Florenz Nr. 795 wiederzuerkennen. Die alten Beschreibungen bieten leider nur wenig Anhalt, doch scheint mir der Gegenstand der Darstellung den Schilderungen nicht vollkommen zu entsprechen. Auch wird die Vermutung durch keine Nachricht über die Provenienz des Florentiner Gemäldes gestützt. Gegen diese Annahme dürfte jedoch der Umstand sprechen, dass die knieende Figur der hl. Maria Magdalena mit geringer Veränderung auf dem Gemälde eines Brügger Meisters von 1489 wiederkehrt. [3]) Dieses letztere Bild, welches die Madonna umgeben von weiblichen Heiligen zeigt, stammt aus der Notre-Dame-Kirche zu Brügge und befindet sich jetzt in der Königlichen Galerie zu Brüssel Nr. 140. Es ist also wahrscheinlicher, dass auch die Florentiner Tafel, die dem flandrischen Maler zum Vorbild diente, sich einst unter den Schätzen der Brügger Kirchen befunden hat, in denen noch unser Albrecht Dürer die Werke des „grossen Meister Rudier" aufsuchte und bewunderte.

Bartholomäus Facius erzählt, dass Roger van der Weyden zum Jubiläum, also 1450, in Rom gewesen ist. Diese Pilgerfahrt würde einen früheren Aufenthalt in Ferrara keineswegs ausschliessen. Einige seiner Bilder, deren Stifter auf die Entstehung in Italien hinweisen, z. B. die Madonna nebst Heiligen, darunter die Patrone der Familie Medici mit dem Wappen der Stadt Florenz (Frankfurt) und das Altärchen des Francesco Maria Sforza (Brüssel) gehören zweifellos in die Spätzeit des Meisters, andere aber scheinen um ein gutes Jahrzehnt früher als das Jubiläum dort gemalt worden zu sein.

Die Tradition berichtet von einer Schöpfung Roger's, einem Oratorium, welches König Juan II. von Kastilien vom Papst als Geschenk empfing und im Jahre 1445 in die Karthause Miraflores bei Burgos

1) Die Urkunden wurden zuerst mitgeteilt von Marchese Campori. Citadella p. 108. A. Venturi: Di un preteso compagno di Cosmè Tura. Arte e Storia 1884.

2) Crowe und Cavalcaselle p. 251.

3) James Weale „Gerard David". Portfolio 1895. p. 27.

stiftete. Dort fand Antonio Ponz noch die Gemälde vor und notiert die wichtige Nachricht über den Urheber aus dem Gedenkbuch des Klosters. [1]) Er fügt hinzu, dass die Tafel nach einer alten Überlieferung von Martin V. aus Italien herstamme. In der Bezeichnung der Person des ersten Geschenkgebers waltet hier allerdings ein verzeihlicher Irrtum. Martin V., der schon am 20. Februar 1431 verstarb, kann unmöglich ein Werk des Roger van der Weyden besessen haben. Deshalb braucht aber die Angabe noch nicht völlig verworfen zu werden. Es liegt offenbar eine Verwechselung mit seinem Nachfolger vor, die um so verständlicher ist, wenn man bedenkt, dass der regierende Papst nur selten mit seinem Namen genannt wird; er heisst in katholischen Ländern allenthalben „der heilige Vater".

Dieses wertvolle Oratorium aus dem Kloster Miraflores, das einzige durch gleichzeitige Urkunde beglaubigte Werk des Meisters, soll uns nun in einer Tafel des Berliner Museums (Nr. 534a) noch vor Augen stehen. Die drei Vorgänge aus dem Leben der heiligen Jungfrau, die sich hier, von gotischen Bogen eingefasst, vereinigt finden, entsprechen in der That durchaus den Aufzeichnungen der alten Klosterchronik. Auch erkennen wir in den Kompositionen der Geburt Christi, der Beweinung des verstorbenen Heilandes, der morgenfrischen Erscheinung des Auferstandenen bei Maria (Abb. 4) die schlichte Grösse seiner Gestalten, seine ergreifenden, ausdrucksfähigen Typen wieder. Doch von der energischen künstlerischen Kraft dieser Erfindungen ist kaum eine Spur auf die malerische Ausführung der Bilder übergegangen. Entweder erlahmte dem Meister Lust und Liebe zur Arbeit, nachdem die Entwürfe vollendet waren, oder seine Kompositionen sind uns nur von untergeordneter Hand überliefert worden.

Passavant, [2]) der die Tafel zuerst, als er sie in englischem Privatbesitz auffand, überschwenglich lobte, bezeichnete später nach sorgfältiger Untersuchung das Gemälde in Berlin für eine gute Kopie wahrscheinlich aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts.

Waagen [3]) widerspricht dieser Bestimmung, er hält an der Originalität des Werkes fest, erklärt jedoch, dasselbe habe durch zweimalige durchgreifende

1) Antonio Ponz: „Viage de España". Madrid 1783. XII. S. 57. „Anno MCCCCXLV donavit praedictus rex (Juan II.) pretiosissimum et devotum oratorium, tres historias habens: nativitatem scilicet Jesu Christi, descensionem ipsius de cruce, quae alias quinta angustia nuncupatur et apparationem eiusdem ad matrem post resurrectionem. Hoc oratorium a magistro Rogel magno et famoso flandresco fuit depictum." — Antonio Conca: Descrizione odeporica della Spagna. Parma 1793. I. p. 33.

2) Passavant im Kunstblatt 1843. Nr. 59 und „die christliche Kunst in Spanien" 1853, S. 123.

3) Waagen im Deutschen Kunstblatt 1854. S. 57.

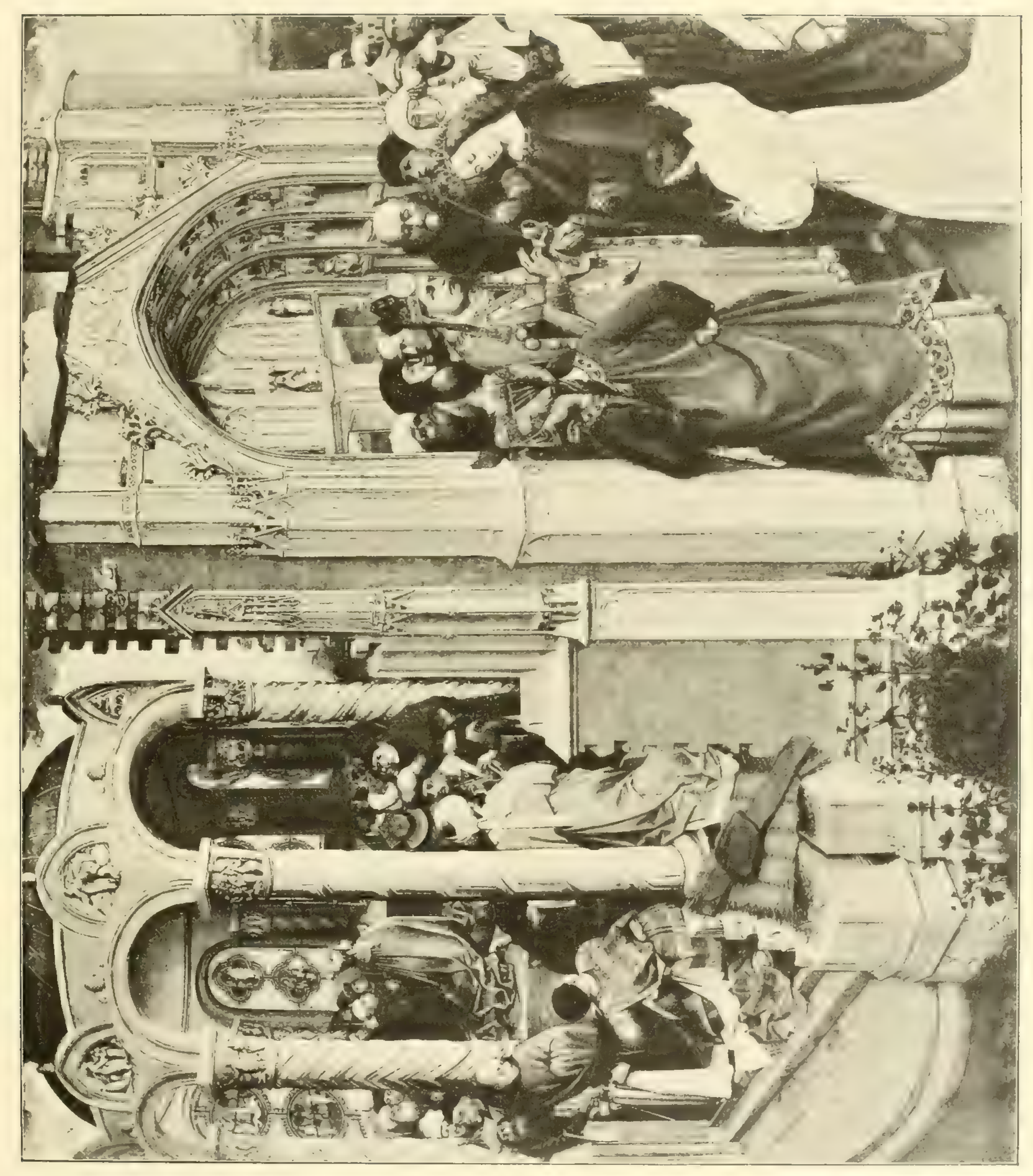


5. Maria umfasst das Kreuz des Erlösers. (Ausschnitt.) Berlin, Kgl. Gemäldegalerie. (Phot. F. Hanfstängl.)

Restauration stark gelitten. Eine sehr ausgedehnte Übermalung sei schon im 16. Jahrhundert erfolgt damals sei der gesamte Hintergrund der Figuren sowie die architektonische Umrahmung erneuert worden. Ebenso seien die beleuchteten Gewandmassen, die Lichter im Inkarnat, ja einzelne Köpfe vollständig von dieser Ausbesserung betroffen worden. Nur die Zeichnung und die Schattenpartien könnten noch als ursprünglich betrachtet werden, insofern sie nicht der zweiten modernen Restauration zum Opfer gefallen wären. Waagen beruft sich zuletzt noch auf das gleichlautende Urteil von Hotho, Eggers, Sotzmann und Lübke. Auch Anton Springer bezeichnet die Tafel als „leider durch Restauration verdorben".

Ich selbst konnte von diesem trostlosen Zustand, dem die Bilder durch Übermalungen verfallen sein sollen, nicht die mindeste Spur entdecken. Ich fand im Gegenteil die Erhaltung eine auffallend tadellose. Eine gesunde Craquelage dehnt ihre feinen Gitterrisse über grössere Flächen. Nirgends war ein fremder Farbenauftrag, eine verräterische Nachdunkelung oder ein ausgefüllter Riss bemerkbar. In scharfen trockenen Konturen, die wie mit dem Stichel eingegraben erscheinen, dem bunten glasigen Kolorit steht dies Machwerk fast unberührt vor uns. Wir vermissen in diesen Malereien das offene, nimmermüde Künstlerauge, jene genussfreudige Beobachtung, die forschend der Natur die Geheimnisse ihres farbigen Reizes absieht, mit Befriedigung alle malerischen Einzelheiten nachbildet, um den Betrachter anzuziehen, zu überzeugen und dauernd zu fesseln. Dieser Maler hatte kein Empfinden für den optischen Wert des Helldunkels, für das warme Tageslicht, das durch alle Öffnungen in den Binnenraum einflutet, die Gegenstände leuchtend umfängt, Schatten wirft, sich in zahllosen Reflexen bricht und mit dem Dunkel des dämmerigen Grundes vermischt erst die Vorstellung der Raumvertiefung im Bilde hervorbringt. Hier stehen die Lokalfarben hart und kalt schillernd nebeneinander. Die Figuren im herben Ausdruck des Affektes absorbierten jedes andere künstlerische Interesse. Es war ein Unglück für den trefflichen Meister, der bei den feinsinnigen italienischen Kennern als unerreichter Realist bewundert wurde, dass gerade dieses Stück zum Ausgangspunkt der stilkritischen Betrachtung, zum Massstab des ästhetischen Wertes seiner Schöpfungen dienen musste. Er ist auf diese Weise um das wohlerworbene Verdienst gekommen, wirklich Maler im besten Sinne gewesen zu sein und das Lebenswerk der Brüder van Eyck würdig fortgesetzt und in neuer Richtung ausgebaut zu haben.

Trotz des schwerwiegenden Unterschiedes in der malerischen Behandlung zeigt nun die besprochene



o. Das Stabwunder des hl. Joseph und seine Vermählung mit der Madonna. Madrid, Museo del Prado.
(Nach einem Lichtdruck von Hauser und Menet, Madrid.)

Berliner Tafel in den Typen und der Formgebung eine nahe Verwandtschaft mit den Werken des Meisters von Flémalle. In dem Bilde der Geburt Christi gemahnt der Kopf der Madonna noch an das zartere lebendige Antlitz der hl. Barbara des Werl-Altares. Die derbe Charakteristik des greisen St. Joseph, der frierend sich zusammenkauert und dessen welkes Haupt müde einnickt, berührt uns fast wie eine Parodie und erinnert an die ähnliche verspottete Erscheinung des Nährvaters Christi auf dem Doppelbild der Vermählung der hl. Jungfrau in der Prado-Galerie zu Madrid (Nr. 1817a, Abb. 6).

Unter diesem Gesichtspunkt gewinnt auch die eigentümliche gesuchte Haltung der rechten Hand des auferstandenen Christus (Abb. 4) eine besondere Bedeutung. Dieser Gestus findet sich fast genau übereinstimmend bei dem Täufer Johannes des Werl-Altares. Der an die Brust gezogene Arm mit der hohlen, nach aussen geöffneten Hand würde am besten ein behutsames Zurückweichen ausdrücken. Mit dieser Gebärde zeigt Christus der Mutter die Wundmale, wird Heinrich von Werl von seinem Patron empfohlen. Nach Hugo von Tschudi's Annahme hat der Meister von Flémalle diese Pose dem Bilde des Roger abgesehen. Doch der scharfblickende Realist, der die Gestalten des Flémalle-Altares mit wunderbar durchgebildeten, feinfühligen Händen bedachte, der auch sonst seine Figuren so ausdrucksvoll und beredt agieren lässt, bedurfte einer solchen Anleihe nicht. Zudem muss ein Vergleich der Bildung und Bewegung der übrigen Hände auf der Berliner Tafel mit denen des Werl-Altares entschieden zu Gunsten des letzteren Werkes ausfallen. Ich möchte diese Geste, die sich ähnlich auch bei der segnenden Hand des Christus auf dem Johannesaltar im Berliner Museum Nr. 534b wiederholt, für eine Caprice des Roger van der Weyden halten und gerade wegen dieser auffallenden Übereinstimmung auch den Werl-Altar für Roger in Anspruch nehmen. Diese Kompositionen müssen alle wenigstens derselben Werkstatt angehören und werden ungefähr gleichzeitig in Ferrara entstanden sein.

Von sonstigen Gemälden des Roger van der Weyden, die sich im 15. und 16. Jahrhundert in Italien vorfanden, kommt zunächst das kleine Bildchen „Die gekrönte Madonna, das Kind auf den Armen in gotischem Gehäuse stehend“ in Betracht. Es befand sich nach dem Anonymus des Morelli um 1530 im Hause des Gabriele Vendramin zu Venedig und ist wahrscheinlich mit dem feinausgeführten Täfelchen Nr. 671 der Kaiserlichen Galerie zu Wien identisch.[1]) Bei der Betrachtung der Stilentwicklung des Roger werde ich nochmals auf dies ausgezeichnete Jugendwerk unter dem Einfluss des Jan van Eyck zurückkommen.

1) Scheibler im Repertorium X. 291. Th. v. Frimmel: Kl. Galeriestudien II. 1896. S. 7.

Von den Malereien auf Leinen beim König Alphons von Aragonien († 1458) in Neapel hat sich leider keine Spur mehr erhalten, sie stellten die Passion Christi dar. Die Scene, wie die Madonna die Nachricht von der Gefangennahme Jesu empfängt, ragte durch die edle Grösse des Mutterschmerzes besonders hervor. Dieser hochtragische Auftritt fehlt in der gewohnten Passionsfolge, der Maler hatte ihn aus freier Phantasie hinzugedichtet. Die Grablegung Christi in der National-Gallery zu London Nr. 664 kann nicht zu diesem Bildercyklus auf Leinwand gehören, sie ist ein Meisterwerk des Dierick Bouts in Loewen.

Auf ganz fremdem profanen Gebiet begegnen wir Roger van der Weyden in einer Darstellung, welche Bartholomäus Facius in Genua sah und mit besonderem Lob an erster Stelle unter dessen Werken hervorhebt. Dies Stück würde, wenn es erhalten geblieben, den eminenten Naturalisten in ihm offenbart haben. Es war ein Genrebild obscönen Inhaltes, wie es hinter bergendem Vorhang Kenner besonderer Art schon damals in verschwiegenen Gemächern zu bewahren liebten. Auch Jan van Eyck hat ähnliche Dinge gemalt. Man sah ein nacktes Weib in der Badstube schwitzend, neben ihr vermutlich ein Kaminfeuer, umgeben von feuchten dampfenden Steinen, und in der Ofenhitze behaglich ruhend ein Hündchen. Gegenüber, von der Rückseite, wird das Mädchen unbemerkt von zwei jungen Männern beobachtet, die grinsend durch eine Spalte hereinschauen.[1])

Neben der Nudität lag der Hauptreiz des Bildchens in der Feinmalerei und dem Gegensatz der Beleuchtung, wodurch die lachenden Gesichter draussen vor der Ritze deutlich bemerkbar waren. Ein solcher derber Scherz passt durchaus zu der Auffassung des Meisters von Flémalle, und doch ist an der Zuverlässigkeit der Bestimmung auf Roger gar nicht zu zweifeln, da Facius, ein Zeitgenosse des vlämischen Malers, dessen Bilder in Italien durch Autopsie kannte und mit ihm sogar in einem gewissen Einvernehmen gestanden zu haben scheint. Sonst müsste es auffallen, dass unter den vier Malern, die er in den Kreis der „berühmten Männer“ aufnimmt, sich zwei „Oltramontani“, nämlich Roger und sein Lehrer Jan van Eyck, befinden, und unter all den leuchtenden Gestirnen am Kunsthimmel des damaligen Italiens nur die beiden Lieblinge des Flamländers, Gentile da Fabriano und Vittore Pisano, auserwählt wurden.

1) „Rogerius Gallicus Joannis discipulus et conterraneus multa artis suae monumenta singularia edidit. Eius est tabula praeinsignis Jenuae, in qua mulier in balneo sudans, juxtaque eam catulus, ex adverso duo adolescentes illam clanculum per rimam prospectantes ipso risu notabiles.“

Von der verlorenen Komposition Roger's können wir uns vielleicht vor dem kleinen Bilde „Der Liebeszauber" im Museum zu Leipzig noch eine Vorstellung machen. Die Pointe der Darstellung ist allerdings hier vollkommen verschieden von Roger's Badescene. Durch Sympathie gelockt, tritt der Liebhaber ungesehen in das Gemach eines entkleideten Mädchens, die sein Herz mit Zauberkünsten entzündet. Doch die Anordnung stimmt recht gut zur Beschreibung des Humanisten, und was die Hauptsache ist, wir können in dem Leipziger Gemälde, wenn auch in stark vergröberter Form, noch die Eigenart des Meisters von Flémalle wiedererkennen. Das volle Oval des Mädchenkopfes, von aufgelöstem lockigen Haar umrahmt, der langgestreckte Leib in eckiger Bewegung, die mageren, zierlich gestellten Beine, die Zeichnung, und besonders die Darstellung des Interieurs mit allem Mobiliar und Gerät deuten entschieden auf ein überlegenes Vorbild von der Hand unseres Meisters.[1]) Ob dies die Tafel in Genua war oder noch ein anderes verwandtes Werk Roger's, an das sich der Kopist auch dem Inhalt nach enger anschloss, lässt sich natürlich nicht mehr entscheiden. Doch die Brücke zwischen beschriebenen Werken Roger's und erhaltenen Kompositionen des Meisters von Flémalle ist hiermit geschlagen und soll durch weitere beweiskräftige Beispiele gesichert und gefestigt werden.

Die General-Statthalterin der Niederlande, Margaretha von Österreich († 1530), besass in ihrem Palast zu Mecheln eine wertvolle Kunstsammlung, darunter einige erlesene Stücke, Heiligenbilder und Porträts vlämischer Meister. Im „seconde chambre à cheminée" und im „petit cabinet" konnte die hohe Dame nach Verdruss und Mühen, die das undankbare Amt ihr auferlegte, sich an dem köstlichen Meisterwerk Jan van Eyck's „Die Verlobung des Arnolfini" erlaben oder farbenprangende Tafeln des Dierick Bouts, Hans Memlinc und unseres Roger betrachten. Das ältere Inventar ihres Besitzes von 1516 enthält bei jedem Gemälde auch den Namen des Urhebers; ein zweites Verzeichnis von 1524 vervollständigt diese Angaben durch einen kurzen Hinweis auf den Inhalt der Darstellungen.[1])

Von der Hand des Roger van der Weyden fand sich dort unter anderem ein kleines Diptychon: Der Crucifixus, dessen Schmerzenspfahl die Madonna niedersinkend umfasst, und das Wunder der Messe des hl. Gregorius.[2])

Maria, überwältigt von Liebesglut und unsäglichem Schmerz, die das Kreuz des Erlösers umklammert — in diesem erschütternden Motiv erkennen wir die Inspiration des Dramatikers unter den altniederländischen Malern, der neue ergreifende Momente der Leidensgeschichte in unseren christlichen Bilderschatz einführte. Auch auf seinem Wiener Triptychon Nr. 670 wiederholt sich dieser Gefühlsausdruck heroischer Mutterliebe. Ebenso bei dem kleinen Schulbild der Dresdener Galerie Nr. 800. Nirgends aber steht dies Motiv so eindrucksvoll im Mittelpunkt der Komposition wie auf jenem dem Meister von Flémalle zugeschriebenen Gemälde, das aus der Sammlung Hulot 1892 in die Berliner Galerie gelangte. (Abb. 5.)

Eng an den Pfahl geschmiegt, wendet die Schmerzenreiche das verweinte, blutbespritzte Antlitz aufwärts, und die Worte, die ihre zuckenden Lippen hervorstossen, geben den Grundgedanken der Darstellung; sie sind durch eine Inschrift hervorgehoben: „O fili dignare me attrahere et crucis in pedem manus figere." —

Die farbige marmorierte Rückseite der Tafel deutet auf die Zugehörigkeit zu einem Diptychon; das Bild befand sich noch um die Mitte unseres Jahrhunderts in Spanien.[3])

Die Messe des hl. Gregorius des sogenannten Meisters von Flémalle, vermutlich das Gegenstück dieses Bildes, blieb uns in dem kleinen Gemälde der Sammlung Weber in Hamburg Nr. 16 wenigstens als Kopie erhalten.

Vom Meister „Rougier" besass Margaretha ferner ein kleines Täfelein mit der heiligen Dreifaltigkeit, Gottvater in reichgeziertem Tabernakel thronend, den leidenden Erlöser in den Armen; auf beiden Seiten Engel, die klagend das Kreuz und andere Passionswerkzeuge tragen.[4])

1) H. Lücke: „Liebeszauber" flandrisches Gemälde u. s. w. in dieser Zeitschrift XVII. 1882. S. 379 mit Abbildung. — Autotypie nach neuer Aufnahme bei L. Kämmerer, „Hubert und Jan van Eyck". (Velhagen & Klasing's Künstlermonographien.) — Man vergleiche den Kopf des Mädchens auf der Leipziger Kopie mit dem Antlitz der hl. Jungfrau des Mérode-Altares, der Madonna Somzée und dem kleinen Madonnenbildchen des Earl of Northbrook in London. Die Zeichnung der Extremitäten und die Ausstattung des Gemaches erinnert an den linken Flügel des Werl-Altares. — Das nackte Mädchen auf dem verlorenen Gemälde Roger's war auf keinen Fall ruhend dargestellt, sondern eifrig bemüht, durch Frottieren die Hautthätigkeit anzuregen.

1) Le Glay: Correspondance de l'Empereur Maximilien et de Marguerite d'Autriche. Paris 1839. II. De Laborde: Revue archéologique. VII. 1850. p. 36.

2) 1516. (198.) „Ung petit tableau d'ung cruxefix et d'ung sainct Grégoire. Fait de la main de Rogier." — 1524. „Ung aultre double tableau, en l'ung est Nostre Seigneur pendant en croix et Nostre-Dame embrassant le pied de la croix, et en l'aultre l'histoire de la messe MS sainct Grégoire.

3) Passavant: Die christliche Kunst in Spanien. 1853. S. 137.

4) 1516. (174.) „Ung petit tableaul de la Trinité fait de la main de Rougier, aussi vieulx." — 1524. „Ung petit

Auch diese Darstellung existiert noch in mehreren Wiederholungen. Der Meister von Flémalle scheint sogar eine ganz besondere Vorliebe für diese Gruppe gehegt zu haben. Eigenhändig ausgeführt sehen wir sie auf der Aussenseite des Flémalle-Altares und einem kleinen Bildchen in der Ermitage zu St. Petersburg Nr. 447. Der Beschreibung des Inventars entspricht am besten die Tafel im Rathaus zu Loewen [1]) und eine Kopie in der Galerie zu Brüssel Nr. 128. Auch die Engel mit den Leidenswerkzeugen haben sich hier eingefunden.

Wiederum hat die gestaltende Phantasie des Meisters der Tradition einen ergreifenden Zug beigefügt. Christus auf dem Schoss des himmlischen Vaters ruhend, hat den Tod überwunden. Seine Hand öffnet die Brustwunde zur Bekehrung der Ungläubigen, zur Neubelebung der Schwachen.

— „Ob diese Auffassung der Dreieinigkeit, vor allem die rührende Handbewegung des Gottessohnes, eine freie Erfindung unseres Meisters ist, wage ich nicht zu entscheiden. Dafür spricht die offenbare Vorliebe, mit der er das Motiv wiederholt, das überdies in der Richtung seiner gedankenreichen, auf eine ausdrucksvolle Gebärdensprache hinarbeitenden Kunst liegt. Jedenfalls hat er ihm seine typische Ausbildung gegeben. Das geht mehr noch als aus den erwähnten Kopien daraus hervor, dass eine schöpferische Kraft wie Hugo van der Goes sich (auf der Altartafel im Schloss Holyrood) unmittelbar an sein Vorbild anlehnt.“ — (Hugo von Tschudi.)

Auch auf diesen Pfaden begegnet also dem gepriesenen Meister von Flémalle sein Doppelgänger in der Kunstgeschichte „Der grosse Meister Rudier“.

Den Namen dieses Begründers der Brabanter Malerschule heftet die Tradition aber auch unmittelbar an Hauptstücke des Meisters von Flémalle. Das ausgezeichnete Diptychon der Prado-Galerie mit der Verlobung der hl. Jungfrau in zwei Scenen (Abb. 6) und der Verkündigung des Erzengels Gabriel, aussen St. Jakob und Sta. Klara, wird um die Mitte des 17. Jahrhunderts im Inventar der Sammlung des Marquis de Leganés als „Obra del maestro Rugier“ bezeichnet. Diese Benennung gewinnt dadurch noch besonders an Wert, als die beiden Kompositionen zum Sposalizio durch auffallende Analogien mit einem Schulwerk Roger's desselben Gegenstandes in der Kathedrale zu Antwerpen eng verknüpft sind. Nur der Schauplatz der ersten Scene ist verändert. Das Gebet und die Entdeckung des Stabwunders wurde aus dem wunderlichen Rundtempelchen in die Halle einer gotischen Kirche verlegt, während die Trauung sich vor deren Portal vollzieht. Die Vorlage für diese Innenarchitektur fand der Nachahmer in späteren Werken Roger's, etwa dem Triptychon der sieben Sakramente. Der Annahme Hugo von Tschudi's, beide Gemälde in Madrid und Antwerpen seien von einer dritten Darstellung, einem Werke Roger's, abhängig, kann ich nicht beistimmen. Ein ursprünglicher frischer Realismus, eine kapriciöse Erfindungsgabe erfüllt die Madrider Tafel. Frei und ungesucht fügen sich die Gruppen in die absonderliche architektonische Umgebung und sind zweifellos aus der Phantasie des Meisters gleichzeitig hervorgegangen. Die scharfgeschnittenen orientalischen Physiognomien und phantastischen Trachten mag Roger in dem Völkergemisch des Konzils zu Ferrara beobachtet haben.

Mit dieser Bestimmung soll nun der Abstand, der das Madrider Bild der Verlobung Mariä von anderen bisher bekannten Arbeiten Roger's scheidet, durchaus nicht geleugnet werden. Jene Gemäldegruppe, die man dem Flémalle-Altar anreiht, bildet eben nur einen Ausschnitt der langjährigen reichen Thätigkeit Roger's, bezeichnet aber in mancher Hinsicht wohl den Zenith seiner künstlerischen Leistungskraft.

Es wird eine Aufgabe der Stilkritik sein, den Übergang von diesen naturalistischen, durchaus malerisch empfundenen Jugendschöpfungen zu der späteren Art Roger's nachzuweisen und zu verfolgen. Dem Historiker musste es schon auffallen, dass wir von dem viel beschäftigten, erfindungsreichen Meister nur Werke seiner reifen Spätzeit besitzen. Er überschritt nach der Darlegung unserer Handbücher das Lebensalter, welches Rafael, Correggio, Lucas van Leyden, Antony van Dyck zuerteilt war, ohne uns irgend ein sicher beglaubigtes Denkmal seiner Kunst zu hinterlassen, und doch erfahren wir von seinem Eifer, seinem Ruhm, den Aufträgen und Ehrenstellen, die ihm sein eminentes Talent einbrachte. Soll die Kraft seiner besten Jahre für die Nachwelt spurlos verloren sein? —

In einer folgenden Betrachtung will ich versuchen, den Werken, die ich für Roger van der Weyden hier in Anspruch nahm, ihren Platz in seiner Lebensgeschichte und Künstlerlaufbahn anzuweisen. —

(Fortsetzung folgt.)

tableau carré de la Trinité à ung tabernacle de menuiserie et grande multitude d'anges de deux costés, les aucuns tenant la croix et l'aultres figures de la passion.“

1) Die beträchtlichen Dimensionen der Löwener Tafel schliessen jedoch eine Indentifizierung mit dem „petit tableau carré“ der Margaretha von Österreich aus.



Florentinische Apothekertöpfe. Erste Hälfte des 15. Jahrhunderts. (Aus dem Besitze von Herrn W. Bode.)

DIE AUSSTELLUNG DER KUNSTGESCHICHTLICHEN GESELLSCHAFT IN BERLIN

VON *RICHARD GRAUL*

SEIT Berlin eine Weltstadt geworden ist, hat sich die Sammelthätigkeit Berliner Kunstfreunde zu einer Bedeutung entwickelt, die den Vergleich mit den Privatsammlungen des Auslandes mehr und mehr herausfordert. Mit Sammlungen moderner Gemälde war zwar schon seit der Mitte des Jahrhunderts begonnen worden, aber erst als die volkswirtschaftliche Entwicklung Deutschlands die Pflege künstlerischer Neigungen in grösserem Stile ermöglichte, seit den siebziger Jahren, wendeten sich einige Kunstfreunde der alten Kunst zu und wussten sich in kleinem Umfange mit beachtenswerten Werken, zunächst der Malerei, zu umgeben. Die Ausstellung zu Ehren der silbernen Hochzeit des Kronprinzenpaares im Jahre 1883 liess deutlich das gesteigerte Interesse an den Werken alter Malerei erkennen. Nach und nach erst gesellte sich zu der Vorliebe für Werke der Malerei der Geschmack an der gewerblichen Hinterlassenschaft alter Kunst. Zunächst geschah es mit einer gewissen Scheu, die dem gefälligen und niedlichen Kleingerät, besonders des 18. Jahrhunderts, den Vorzug gab vor dem auch im kleinen grossen Stil der italienischen Kunst des Quattro- und Cinquecento. In engem Bunde mit dieser Neigung zum bric-à-brac stand die Begeisterung für die wiederentdeckte deutsche Renaissance, die vorwiegend die Kosten vornehmerer Möblierung zu bestreiten hatte.

Ein neues Element in den Sammeleifer brachte die unermüdliche Thätigkeit des Leiters der Berliner Gemäldegalerie, Wilhelm Bode's, dem es gelungen ist, die Berliner Galerie in eine Reihe zu rücken mit den berühmtesten älteren Gemäldegalerien. Die beispiellosen Erfolge seiner auf grosse Ziele gerichteten Sammelthätigkeit hat richtungweisend auf die Liebhaber gewirkt, und wie er von der Schätzung der niederländischen Malerschulen ausging, um allmählich überzuschwenken zu der Bevorzugung der verheissungsvollen Kunst des italienischen Quattrocento, dieser Jugendblüte aller modernen Kunst, so sind mit ihm auch die Sammler gegangen mit einem Erfolge, der ihren Eifer in das glänzendste Licht stellt. Willig folgten sie den bereitwillig gegebenen Anregungen, und bald bildete sich in der kunstgeschichtlichen Gesellschaft eine Vereinigung aller, denen die Liebe und Pflege alter Kunst eine Befriedigung idealen Bedürfnisses ist.

Nach kurzem Bestehen konnte die kunstgeschichtliche Gesellschaft schon im Jahre 1892 mit einer Ausstellung auftreten, die in der Vereinigung erlesener Kunstwerke aller Art ein Bild der künstlerischen Kultur im Zeitalter Friedrichs des Grossen bot. Der äussere Erfolg freilich war mager, um so intensiver spornte er die Intimen, die Liebhaber an. Über Erwarten gross war der Erfolg, den die diesjährige Ausstellung der Gesellschaft zu verzeichnen hatte. Er zeigt, dass die Mündigkeit in Sachen der Schätzung



Weibliche Heilige von Tilman Riemenschneider.
(Aus dem Besitze des Herrn W. Gumprecht.)

alter Kunstvornehmheit im selben Verhältnis gestiegen ist, wie die Teilnahme der Gebildeten an der modernen Kunst, die, wie verschieden auch die Urteile über die Berechtigung ihrer Neuerungen aussehen mögen, doch ihre Propaganda in Kreise zu leiten wusste, die noch vor kurzem gleichgültig an den bemerkenswertesten künstlerischen Erzeugnissen vorübergingen. Aber der unvermutet grosse Erfolg ist gewiss mit gleichem Rechte dem künstlerischen Geschmacke zuzuschreiben, der über der Einrichtung dieser Ausstellung von Werken des Mittelalters und der Renaissance geschwebt hat. Das Lokal in der Akademie der bildenden Künste, ein grosser, hoher, quadratischer Raum mit Oberlicht und daran schliessend zwei Reihen schmaler Kabinete — von denen die eine an steilem Seitenlicht leidet — ist nicht eben günstig für die Entfaltung künstlerischer Intimität, für die geschmackvoll sinnige Gruppierung verschiedenartiger Kunstwerke in der Art, dass das harmonische Bild kulturgeschichtlicher und künstlerischer Einheit entsteht. Aber die Veranstalter der Ausstellung haben ihre Aufgabe so glänzend gelöst, dass der sammelnde Kunstfreund wie der Museumsbeamte daran lernen konnte. (S. die Kunstbeilage.)

Hohe Kunst und Kleinkunst sind in glücklicher Abwechslung miteinander gepaart, die eine ergänzt die andere, und die Wirkung beider vereinigt sich zu einem Eindruck von grosser Vornehmheit. Sorgfältig wurde die Auswahl getroffen unter der Menge der sich darbietenden Ausstellungsgegenstände; denn nur so wurde es möglich, jenes Niveau künstlerischer Qualität zu erreichen, das jede Ausstellung haben sollte, die eine ästhetische Wirkung anstrebt. Jede Ausstellung künstlerischer Dinge, sei sie vorübergehend oder dauernd, wie in unseren zahlreichen Museen, sollte den Wert einer Auszeichnung haben, dann erst, nur dann wird sie wirklich lebendigen Einfluss haben: die künstlerische Genussfreudigkeit heben, den nach ästhetischen Wertmassen verlangenden Geschmack kräftigen und jener Unbildung bei hoch und niedrig wehren helfen, welche die ästhetisch Gesinnungs- und Mutlosen zum Spielball modischer Launen oder überkommener Vorurteile macht. Gewiss steht der erzieherische Wert von Veranstaltungen wie die der kunstgeschichtlichen Gesellschaft an erster Stelle, ohne dass deshalb der rein kunstwissenschaftliche Wert eine Einbusse zu erleiden brauchte. Einer besonderen, in Vorbereitung befindlichen Publikation bleibt es vorbehalten, das wissenschaftliche Facit aus der Ausstellung zu formulieren;[1]) die Ausbeute wird den Forschern

1) Diese Publikation, deren Redaktion in den Händen des um das Arrangement der Ausstellung verdienten Herrn Dr. *R. Stettiner* liegt, wird im Verlage der *G. Grote'schen* Verlagshandlung in Berlin erscheinen. Die Abbildungen, die unserem Aufsatze beigegeben sind, konnten in dankenswerter Weise nach Aufnahmen für jene Publikation hergestellt werden.



Pabst Sixtus V., Italienisch, 16. Jahrhundert. (Aus dem Besitze Sr. Maj. des Kaisers.)

auf den Gebieten der deutschen und italienischen Kunstgeschichte willkommene Bereicherung bieten, denn unter den nahezu tausend Gegenständen, die ein knapp und vorsichtig registrierender Katalog aufgeführt hat, sind genug Stücke, die den Anlass zu erneuter Fragestellung geben.

Aus allen Gebieten künstlerischer Thätigkeit finden wir hervorragende Beispiele. Das frühe Mittelalter ist durch eine höchst bemerkenswerte altchristliche Pyxis des 4. bis 5. Jahrhunderts vertreten, und durch ein etwa 400 Jahre späteres Reliquiar, das R. von Kaufmann aus seiner reichen Sammlung beigesteuert hat. Dem 13. Jahrhundert gehört an der prächtige romanische Abendmahlskelch mit dem Bild-



Maria mit dem Kinde. Von Andrea Mantegna.
(Aus dem Besitze des Herrn James Simon.)

nis Ottos III. (gest. 1267) und seiner Gemahlin. Verwandt dem im vorigen Jahre auf der vom Leipziger Kunstgewerbemuseum veranstalteten Ausstellung ausgestellten Speisekelch des Klosters Mariastern bei Zittau zeigt er dieselbe technische Faktur, nur ist er weit prächtiger und grösser. Er gehört der Berliner Nikolaikirche und stellt den ältesten und vornehmsten Kunstbesitz dar, den das an derartigen Erinnerungen arme Berlin besitzt. Höchstens einige Elfenbeinschnitzereien, Krümmen von Bischofsstäben, Madonnenstatuetten und Spiegelkapseln mit profanen Schilderungen reichen bis in das 14. Jahrhundert zurück; zumeist sind sie einer der schönsten und reichsten Berliner Privatsammlung, der der Frau Julie Hainauer, entnommen. Erwähnen wir noch einige Schmelzarbeiten des 12. und 13. Jahrhunderts und die den Pisani (Giovanni und Nino) angehörenden Statuetten, die von den Herren Adolf von Beckerath und James Simon dargeliehen wurden, so haben wir, was an Vorrenaissancekunst dargeboten war, im wesentlichen erschöpft.

Der Schwerpunkt der Ausstellung — künstlerisch und kunstwissenschaftlich — liegt in dem, was an Werken des 15. und 16. Jahrhunderts zusammengebracht worden ist. Und erscheint dabei auch das italienische Quattrocento zu prävalieren, so zeigt doch, was an Werken der nordischen Malerschulen und der deutschen Skulptur zu sehen war, einen um so erstaunlicheren Wert, als die Kunst des Quattrocento in der Schätzung der Sammler derjenigen der niederländischen Schule von den Eyck's an vorangegangen war. Das herbe männliche Bildnis von Roger van der Weyden, die Beweinung Christi von Memling und die dem Hugo van der Goes und dem Meister des heiligen Ägidius zugeschriebenen Bilder — alle aus dem Besitz von R. von Kaufmann — sind Perlen. Der grosse Künstler, der sich jetzt hinter dem Meister von Flémalle (weiland Meister des Merodealtars) verbirgt, erscheint in einem Kopfe, den Herr W. Gumprecht ausstellt, als ein Meister ersten Ranges. Von Dirk Bouts war eine Madonna da, überaus fein modelliert: sie gehört dem Grafen Pourtalès, der zugleich mit Oscar Hainauer schon auf der Ausstellung von 1883 ein Renaissance-Kabinet zusammengebracht hatte. Erwähnt sei noch der Christus am Kreuz von Jan van Eyck, der von dem Kaiser-Friedrich-Museums-Verein kürzlich erworben worden ist. Ich übergehe, was von späteren Niederländern — bis an die Schwelle fast des 17. Jahrhunderts — zu sehen war, wie vortrefflich das einzelne auch erfunden werden konnte. Die Gruppe der deutschen Bilder hatte ihren Stephan Lochner, Holbein d. Ä., Strigel, Cranach, Schäufelein, Müelich, Tom Ring und viele gute Arbeiten, die die immer einlässlicher auf die Lokalschulen gerichtete Stilkritik vielleicht noch deutlicher kennen lehren wird. Zu dieser an „Fragen“ reichen Gruppe gehören auch die beiden dem Herrn K. von Lindenau gehörenden Kirchenlehrer, die schon im vorigen Jahre auf der Leipziger Retrospektiven Ausstellung Aufmerksamkeit erregten, und die wir auf den Seiten 18 u. 19 abbilden. Ihre lebendige Charakteristik und frische Bewegtheit, ihre leuchtende Farbe lassen den Urheber der Bilder recht wohl in der Schule Michael Pacher's, wenn nicht in dem Tiroler Meister selbst suchen. Das eine der Bilder trägt auf dem Buche, das der gelehrte Mann so eifrig studiert, die Jahreszahl 1498. Alle diese deutschen Werke mit und ohne Künstlernamen werden bei weitem in der Eindringlichkeit der Wirkung und dem freien grossen Stile des Vortrags übertroffen durch die vier herrlichen Glasgemälde, die Bode dieses Frühjahr aus der Versteigerung Douglas in Köln für den Kaiser Friedrich-Museums-Verein in heissem Kampfe erworben hat. Diese Heiligengestalten Hans Baldung Grien's — Georg, Barbara, Helena, Ludwig von Toulouse — sind von einer Monumentalität, die nicht weit zurücksteht hinter den Aposteln Dürer's; die reckenhafte Gestalt des Ritters Georg zumal wird jedem, der ihr nahe trat, unvergessen bleiben.

Zahlreich schliessen sich die Werke italienischer Meister von Fra Filippo bis auf Bassano und Tintoretto den Deutschen und Niederländern an. Die Sammlungen Adolf von Beckerath, Hainauer, James



Madonna mit Engeln. Marmorrelief von Antonio Rossellino. (Aus dem Besitze der Frau Julie Hainauer.)

Simon haben die bemerkenswertesten Bilder dargeliehen. Die Maria mit dem Kinde von Andrea Mantegna (Sammlung James Simon) bilden wir ab (S. 16), sie war eines der besten Bilder auf der Ausstellung. Noch glänzender als die Bilder waren die Handzeichnungen vertreten, die Adolf von Beckerath aus seinen reichen Schätzen ausgewählt und in meist gleichzeitige Rähmchen mit einem Geschmacke geordnet



Kirchenlehrer. In der Art des Michael Pacher. (Aus dem Besitze des Herrn K. von Lindenau.)

hat, der mustergültig ist und der namentlich den Sammlungsleitern zur Nacheiferung empfohlen werden muss, in deren Galerien Meisterwerke der Malerei in unwürdigen modernen Gipsrahmen prangen! Bei wenigen Sammlern hat der Beschauer mehr das Gefühl, dass der glückliche Besitzer so seltener Kostbarkeiten vollkommen aufgeht in seinem edlen Berufe der Bewahrung alter Kunstwerke, wie bei Beckerath. Man fühlt die Liebe zu der Sache, die rückhaltlose Ehrfurcht vor dem Künstler und der Kunst bei allem und jedem, das er erwerben konnte. Auch Valentin Weisbach hat ein paar Cimelien graphischer Kunst dargeliehen, eine Handzeichnung von Dürer und einen Zweifarbenholzschnitt von Burgkmaier: der heilige Georg in Schwarz und Gold.

Die Plastik jeden Materials, grosse Bildwerke und kleine, weckte ein noch grösseres Interesse als die Werke der Malerei. Und auch hier stehen Adolf von Beckerath und Hainauer obenan; ihnen dankt die Ausstellung die meisten guten Stücke. Von Giovanni Pisano bis zu Alessandro Vittoria ist die italienische Plastik vertreten: vorzüglich die Robbia, Antonio Rossellino — die eine schöne Madonna der Sammlung Hainauer bilden wir ab (S. 17) —, Verrocchio, Benedetto da Majano, Civitale, Antonio Tamagnini, Jacopo Sansovino, Vittoria; alle sind durch charakteristische Werke vertreten. Die von uns Seite 15 abgebildete charaktervolle Büste des Pabstes Sixtus V., das Werk eines unbekannten Meisters des 16. Jahrhunderts, wurde von Seiner Majestät dem Kaiser dargeliehen. Bei den Deutschen und Niederländern überwiegen die namenlosen Meister, doch lassen sich Arbeiten des Michael Pacher, Tilman Riemenschneider — z. B. die auf Seite 14 abgebildete weibliche Heilige, die Herr Wilhelm Gumprecht ausgestellt hat —, deutlich bestimmen.

Eine Revelation bereiten die zahlreichen Werke der Kleinplastik in Bronze. Es ist ausserordentlich, was in Berlin an Bronzestatuetten und Gruppen, Plaketten und Medaillen gesammelt werden konnte, seit das Bronzesammeln in Paris und London Mode geworden ist. In einem an Sammler-Bekenntnissen reichen Aufsatz im ersten Jahrgang des Pan hat Bode die Leidenschaft des Bronzesammelns geschildert und in grossen Zügen die Herrlichkeit dieser specifisch italienischen Kleinplastik gewürdigt. Er hätte seinen Aufsatz ebensogut mit Beispielen aus Berliner Privatbesitz belegen können, wie mit Beispielen aus den Sammlungen des Königlichen alten Museums, so verständnisvoll sind ihm die Sammler gefolgt. Hier gebührt Adolf von Beckerath, James Simon und Hainauer der Vortritt. Der erstere hat vorwiegend Figürliches gesammelt, der zweite mit besonderem Glücke Plaketten und Medaillen (auch Buchse, Kehlheimer Steine und Wachsreliefs), der dritte sammelte von allem. Nachgefolgt sind diesen Carl Hollitscher, Gustav Salomon, W. von Dirksen, A. Zeiss und ein sich hinter den Initialen G. M. R. verbergender sehr feinsinniger Sammler. Besonders hervorgehoben zu werden verdienen die Darbietungen des Grafen F. von Pourtalès, dessen Sammlungen älter sind als die der meisten Berliner.

Dass in einer Ausstellung, die vornehmlich den Ruhm italienischer Renaissance verkündet, auch den Majoliken der ihnen gebührende Rang eingeräumt wurde, ist natürlich. In einigen grossen Vitrinen war eine stattliche Schar erlesener Stücke vereinigt, wenn auch darunter keine so kostbaren Stücke, wie sie die Samm-

lungen des Berliner Kunstgewerbemuseums und des Stadtrats Zschille enthalten. Die besten Stücke entstammten den Sammlungen Beckerath, Hainauer und E. Gutmann. Die meisten Fabrikationscentren waren durch gute Stücke vertreten, doch dominierte die spätere Kunst der historiierten und reich bemalten Majoliken, die noch immer in der allgemeinen Schätzung den einfacheren Werken der älteren Periode vorgezogen werden. Aber gerade diese älteren Werke, deren Lokalisation nicht immer zu bestimmen ist, verdienen nicht nur ihrer grossen Seltenheit wegen alle Beachtung. In ihnen lebt eine wuchtige Formengebung und erfreut eine Dekoration von fast impressionistischer Frische. Seit wir an den in Form und Dekor so stilvollen einfachen Werken der japanischen Keramiker unseren Geschmack empfänglich gemacht haben für die Reize einer naturalistischen und dabei von feinem künstlerischen Sinne zeugenden Dekoration, beginnen wir auch auf die frühen Produkte der italienischen vasai ebenso sorgfältig zu achten, wie es schon mit den älteren in ihrem Lüsterdekor so gesunden und kräftigen siculo-arabischen Fayencen geschehen ist. Es ist ein Verdienst Bode's, dass er diesen frühen italienischen Majoliken, die Fortnum und Molinier ausser Acht gelassen haben und erst Otto von Falke in die Litteratur eingeführt hat, nachgegangen ist und, im Nebenamt gleichsam, eine höchst interessante Gruppe von toskanischen Majoliken sammeln konnte. Es sind urnenartige Vasen mit kurzen Henkeln und Albarellen, deren milchige, bald gelblich und bald wie seladongrau mattierte Glasur mit Manganviolett, gelegentlich Kupfergrün und meist allein tiefblau in dick aufliegender Schmelzmalerei dekoriert worden ist. Die Musterung erinnert an orientalische Weise, sie bevorzugt Schuppenmuster und eichenblattartiges, über den ganzen Gefässkörper verteiltes Blattwerk. Figürliche Darstellungen oder Wappen und Symbole — wie die Misericordia des Spedale di S. Maria della Scala mit dem Kreuz über einer Bahre, zu deren Seiten mit Vogelleibern gehaltene Hospitaldiener mit Kapuzen in Florenz — sind Ausnahmen. Doch geben diese gelegentlichen Motive einen Anhalt für die Herleitung dieser Gefässe aus Florenz, wo zudem die meisten Exemplare gefunden worden sind. Die Zeit ihrer Entstehung lässt sich nach den Darstellungen auf Gemälden in die Zeit von 1425—1450 ansetzen. (Abb. S. 13.)

Die deutsche Fayence und das Steinzeug war gering vertreten, erwähnt sei wenigstens das Innungsschild eines süddeutschen Töpfers von 1561. Gold- und Silbergefässe waren eine Menge Stücke von Privaten zur Schau gestellt; sie wurden alle übertroffen durch die beiden bekannten Prunkbecher aus dem Besitze Seiner Majestät des Kaisers, den Kaiserbecher von Wenzel Jamnitzer und den künstlerisch höher stehenden Dianapokal von Hans Petzold. Die Gruppe der Schmelzarbeiten hätte reichlicher aus Berliner Besitz beschafft werden können; was Frau Hainauer und R. von Kaufmann boten, waren nur Stichproben aus ihren schönen Schätzen an frühen Limoges-Arbeiten.



Kirchenlehrer. In der Art des Michael Pacher. (Aus dem Besitze des Herrn K. von Lindenau.)

Das alles und dazu eine Anzahl gewählter Renaissancemöbel, Bildwirkereien und Teppiche (aus den Sammlungen Hainauer, Beckerath, F. Lippmann, Arthur Schnitzler, O. Huldschinsky u. a.) war in einer Weise in den verschiedenen Kabineten verteilt, die Belehrung und Genuss in gleichem Masse bot.



Dorfcirkus in der Bretagne von Lucien Simon.

EINE NEUE PARISER KÜNSTLERGRUPPE
(LUCIEN SIMON — CHARLES COTTET — RENÉ MÉNARD)

VON *WALTHER GENSEL*

DIE Betrachtung und Würdigung der heutigen Kunstbestrebungen wird dadurch ungemein erschwert, dass ganz verschiedene, ja geradezu entgegengesetzte Richtungen unter dem Namen der „Moderne“ zusammengefasst werden. Ihnen gemeinsam ist nur der Hass gegen alles akademische Formelwesen, und dieser gemeinsame Hass hat sie bisher in den Secessionen vereinigt. Die Einen suchen in konsequenter Aneignung und Weiterbildung der japanischen Kunstweise das Wesen der Malerei, unter Hintansetzung jedes ideellen Gehaltes, in den Reizen gewisser Linien- und Farben-Zusammenstellungen, die Anderen lassen alle malerischen und plastischen Regeln ausser Acht und suchen es in der Versinnlichung ungreifbarer Gedanken, die Dritten wollen vor allen Dingen mit unverdorbenen Augen um sich schauen und suchen in der Natur und im Volkstum ihre Kraft, ohne die Gebilde der Phantasie ganz zu verschmähen. Sie verachten auch das Studium der grossen alten Meister nicht; denn sie wissen, dass es thöricht wäre, davon keinen Nutzen zu ziehen, was andere vor uns geleistet haben. Der blassen Gedankenkunst sind sie ebenso abhold wie dem reinen Ästheticismus. Sie wissen, dass jedes Kunstwerk von einem plastischen, rein künstlerischen Gedanken ausgehen muss, dass uns aber die Kunst mehr sein kann und mehr sein soll als ein blosser Sinnenreiz. Gewiss haben die beiden ersten Richtungen manches interessante Werk hervorgebracht, das hindert uns aber nicht, sie als Ausflüsse einer niedergehenden, altersschwachen Kunst zu erkennen. Jede aufsteigende, jugendkräftige, gesunde Kunst fusst auf der Natur und dem Volkstume.

Es scheint, dass der Ästheticismus augenblicklich, besonders unter den Kennern, viele Anhänger gewinnt. Der endliche Sieg wird ihm sicher nicht gehören. Vor allem in Deutschland nicht; denn das Durchbrechen des Inhalts durch die Form, das Überwiegen des Charakteristischen über das Schöne ist von jeher ein Zeichen der deutschen Kunst gewesen. Und in Frankreich sind seit einigen Jahren die interessantesten, meistversprechenden Werke von einer Gruppe jüngerer Künstler geschaffen worden, die ganz andere Ideale auf ihr Banner geschrieben hat als „durch Farben und Linien gewisse Reize zu erzielen“. Von einer Gruppe! Das ist das Merkwürdige, dass in Deutschland die geistigen oder künstlerischen Bewegungen fast immer von Individualitäten ausgehen, in Frankreich dagegen von einem Kreise gleichstrebender Leute. Die Barbizoner — Rousseau, Diaz, Dupré, Millet, Jacque — bildeten eine Art Gemeinschaft; in den siebziger Jahren war es die École des Battignolles, von der die Freilichtbewegung ausging. Auch die Simon, Dauchez, Cottet, Tournès, Prinet, Ménard u. s. w. kennen sich alle, ja sind zum Teil innig befreundet. Die drei bedeutendsten Mitglieder dieser Gruppe, die zweifellos noch von sich reden machen wird, *Lucien Simon, Charles Cottet* und *René Ménard,* seien heute den Lesern der „Zeitschrift“ vorgeführt, die dabei immer im Auge behalten mögen, dass es sich nicht um allgemein anerkannte Meister, sondern um Künstler handelt, die etwa in der Mitte der Dreissiger stehen, also noch in der Entwicklung begriffen sind.



Porträt von Lucien Simon.



Aquarellstudie von Lucien Simon.

Wir werden sehen, dass die drei Künstler sehr verschiedene Wege gehen; wie ja auch die Barbizoner durchaus nicht alle dasselbe gemalt haben. Was sie eint, das sind hauptsächlich zwei Kennzeichen. Ein äusserliches: ihre Vorliebe für reiche, volle Farbenaccorde. Damit stehen sie im Gegensatz zur Freilichtmalerei, deren Palette über sehr helle Töne verfügt, aber sehr eng begrenzt ist. Und ein innerliches: sie wollen mit ihren Bildern keine litterarische, aber eine ideelle, eine poetische Wirkung erzielen, sie wollen Stimmungen mitteilen. „Ein wahres Kunstwerk ist nur dasjenige“, sagte mir Ménard, „das aus einer Emotion hervorgegangen ist und diese Emotion in die Seele des Beschauers zu übertragen weiss.“ Und Cottet äusserte im Gespräche: „Rembrandt's Bilder sind für mich das Höchste in der Kunst. Er ist nicht allein der grösste Maler, sondern weiss uns auch von der allgemein menschlichen Seite am tiefsten zu packen.“ Diese Ansichten sind gewiss nicht „originell“, aber sie sind so herzerfrischend gesund, dass es wohl lohnte, sie hier wiederzugeben.

Lucien Simon, der älteste von ihnen, ist Pariser. Die ersten Werke von ihm, die ein gewisses Aufsehen erregten, waren eine Serie von Porträten, in denen sich der Einfluss von Franz Hals bemerkbar machte. Entscheidend wirkte auf ihn eine Studienreise nach Spanien, wo er viel Velasquez kopiert hat. Über den riesigen Einfluss dieses Meisters auf die moderne Kunst, besonders auf Manet, Whistler, die Schotten ist viel geschrieben worden. „Wenn man in Madrid gewesen ist,“ sagt Simon, „nimmt die Bewunderung für diese Maler ein wenig ab. Manet verfügt über ein staunenswertes handwerksmässiges Können, aber die Grösse und die Poesie gehen ihm ab.“ Simon hat viel von dem grossen Spanier gelernt, die breite Pinselführung, die Richtigkeit der Tonwerte, die Vorliebe für Harmonien in Braun und Grau, aber er hat sich gehütet, ihn direkt nachzuahmen, besser, als es z. B. Lavery in seinen neuesten Reiterbildnissen gethan.

Ausser seinen Porträten malt Simon hauptsächlich allegorische Frauengestalten (die Malerei, Stickerei u. s. w.) und Scenen aus dem Volksleben der Bretagne. 1896 zog ein grosses Prozessionsbild „Pardon à Tronoan Lavoran“ die allgemeine Aufmerksamkeit auf den Künstler. Im vorigen Jahre war eine Porträtgruppe sein wichtigstes Bild im Marsfeldsalon. Es war die Familie seiner Frau: die Schwiegermutter, den Knaben auf dem Schosse haltend, mit der einen Tochter auf dem Sopha, die beiden anderen links daneben sitzend, der Künstler selbst über den Stuhl der einen gebeugt. Das Ganze war ausserordentlich breit hingemalt. Dagegen lässt sich nichts einwenden. Allein dann muss jeder der kühn und wuchtig hingesetzten Striche auch unfehlbar auf dem richtigen Flecke sitzen. Das ist bei Franz Hals immer der Fall, hier wirkten die Striche und Flecke nicht immer überzeugend. Auch die etwas grellen gelben Töne störten ein wenig den Eindruck. Aber die Charakteristik der Personen war ganz ausgezeichnet, eine der Damen z. B. ein wahres Meisterstück, und aus dem Ganzen sprach ein grosser auf dekorative Wirkung gerichteter Zug. Daneben fielen zwei kleinere Bilder, „Die Schiffszieher“ und „Die Kirchenvorsteher“ auf. Die würdigen Honoratioren, die auf dem letzteren, lange Kerzen in den Händen, dem Geistlichen nachfolgen, waren ohne karikaturenhafte Übertreibung, aber mit einem leisen Zuge von Ironie ganz trefflich wiedergegeben. Simon hat das Versprechen, das er uns mit diesen Werken gab, rascher eingelöst als wir es erwartet haben. Nachdem er dieses Jahr in der Société internationale in Paris und der Libre Esthétique in Brüssel treffliche Herrenbildnisse ausgestellt hatte, ist er im Salon mit einem grossen, im allerhöchsten Masse interessierenden Gemälde hervorgetreten, einem „Dorfcirkus in der Bretagne“. (Abb. S. 20.)

Es ist nicht jedermanns Sache, solche Schauspiele zu besuchen. Sehenswürdigkeiten im gewöhnlichen Sinne giebt es da freilich nicht viel: ein heruntergekommener Clown, der mit sauersüsser Miene hundertmal gesehene Kunststückchen macht, ein armseliger Jongleur, ein Kraftmensch, eine Seiltänzerin, das ist alles. Aber das Malerauge findet des Sehenswerten genug. Ein sandbestreuter runder Raum mit einer niedrigen Planke, ringsherum zwei Reihen Bänke und dahinter ein braunes Zelttuch, über das der Sternenhimmel hereinscheint, das ist der ganze „Cirkus“. Auf einem zwischen zwei Pfosten ausgespannten Drahtseil produziert sich eine Tänzerin. Die dünnen Arme und Beine, der magere Leib in dem armseligen Flitterstaate, das müde Gesicht mit den brennendrot geschminkten Lippen: es ist wirklich nichts Bewundernswertes an dem elenden Wesen, das für ein paar Pfennige sich und seine Kunst zur Schau stellt. Aber die Zuschauer verwenden kein Auge von ihm. Man muss die wundervollen Aquarellstudien zu dem Gemälde gesehen haben, um die Meisterschaft, mit der diese Zuschauer erfasst sind, ganz zu würdigen. Da ist vor allem links von der Tänzerin der Mann im Strohhute mit den behäbig übereinandergeschlagenen Armen und dem undefinierbaren Blick in den verschwommenen wasserblauen Fischaugen. Und dann der zweite von ihm mit den groben Zügen und den müden, schwer herabhängenden Armen, in denen doch die eiserne Kraft zu spüren ist. Selbst Millet würde sich nicht geschämt haben, diese beiden Figuren gezeichnet zu haben. Und nicht minder gut ist die Alte, die der Tänzerin mit derselben Andacht zuschaut, als sässe sie in der Kirche. Die Zuschauer sitzen wirklich gelassen da und erstaunen. Wie verführerisch war es, anekdotische, scherzhafte Züge in die Scene zu bringen. Beim grossen Publikum hätte der Künstler gewiss gewonnen; für jeden, der das bretonische Landvolk wirklich kennt, wäre das Bild dadurch unwahr und unausstehlich geworden. Übrigens musste bei dem Gemälde selbst der Gesamtwirkung zuliebe und infolge der düsteren Beleuchtung manches von der Einzelcharakteristik geopfert werden. Hat aber der Künstler nicht zu viel geopfert? Es scheint zuerst, als hätten die Gestalten bei der Übertragung auf die Leinwand — denn nur die Studien sind nach der Natur gezeichnet — etwas von der ursprünglichen Frische verloren. Vielleicht aber hat der Künstler absichtlich das Individuelle noch mehr gemildert; bei diesem Volke prägen sich die Gefühle eben nicht sehr verschieden aus. Ganz vorzüglich ist auch der Clown in seinem roten Gewande. Die Tänzerin ist dagegen für meinen Geschmack eine Nuance zu brutal.

Völlig einwandfrei und über jedes Lob erhaben ist die farbige Behandlung der Scene. Die domi-



Studie zu dem Gemälde: Schöner Abend in der Bretagne von Charles Cottet.

nierende Farbe des Bildes ist Braun, ein Braun, das von dem kaum bräunlich angehauchten Grau des Manegensandes bis zum fast schwarzen Dunkelbraun in prachtvoll abgestuften Schattierungen geht. Die weissen Hemdärmel, Hauben und Kragen bringen kaum eine hellere Note hinein. Dem Braun gegenüber steht rechts das satte Rot des Clownanzugs. Das höchste Licht hat natürlich die Tänzerin, auf die alle Blicke gerichtet sind, und die vom Lampenschein von unten hell beleuchtet wird. Die Abbildung giebt die feinen Nuancen des mattrosa Tricots, des grünlich schillernden Ballettröckchens, der Arme, der Fähnlein höchst unvollkommen wieder. Es ist ganz erstaunlich, wie dies alles zusammenklingt, wie besonders die beiden leuchtendsten Töne, der Rock und das Weiss des Fähnleins, zu einander stehen.

Alles in allem haben wir in dem „Dorfcirkus“ ein hochinteressantes Stück Volksmalerei grossen Stiles vor uns, ohne allen sentimentalen und tendenziösen Beigeschmack, das in der Art der Auffassung einen würdigen Nachfolger Millet's verrät, in der Breite des Vortrags dagegen an die Spanier gemahnt. Das Gemälde hat denn auch bei der Kritik und besonders bei den Künstlern ausserordentliche Beachtung gefunden. Das grosse Publikum ist natürlich schwerer zu gewinnen.

Die „Rückkehr von der Kirche“, die im Salon neben dem „Dorfcirkus“ hing, ist dagegen doch mehr nur als Studie zu betrachten, und zwar als eine ganz vortreffliche Studie der Valeurs. Von dem Kirchdorfe her zieht sich die blendend helle Landstrasse nach dem Vordergrunde. Vorn gehen die Bäuerinnen in ihrer malerischen Sonntagstracht, weiter hinten kommen die Männer. Bei jenen ist der Nachdruck auf den stumpfsinnig-frommen Gesichtsausdruck, bei diesen auf den schwerfälligen Gang gelegt. Ganz ausgezeichnet ist die Harmonie zwischen den roten Röcken und bunten Bändern der Frauen und Mädchen und dem graubraunen Tone der Landschaft.

Das „Porträt seiner Mutter“, das gleichfalls im Salon ausgestellt war und von dem wir eine Abbildung geben (S. 21), ist eine gute Probe für Simon's



„Alter Schimmel“ von Charles Cottet.

Bildnisse, bei denen die Intimität unter dem breiten Vortrage nicht leidet. Der Accord zwischen dem schwarzen Kleide, dem grünen Polster und dem braunen Hintergrunde ist ausserordentlich harmonisch.

Simon ist trotz seiner scheinbaren Kraft eine ausserordentlich feinfühlige Künstlerseele; Cottet ist ein robustes Temperament, das, wenn es einmal danebenschiesst, es gleich gründlich thut, dazwischen aber oft mitten ins Schwarze trifft.

Charles Cottet ist 1863 in Le Puy im Languedoc geboren. Mit seinem krausen Haar, seinem langen rötlichblonden Vollbart, seiner sprühenden Lebhaftigkeit ist er ein echter homme du midi. Nachdem er eine Zeitlang die Ecole des Beaux-Arts besucht hatte, vollendete er seine Studien unter Roll und Puvis de Chavannes. Ende der achtziger Jahre lernte er zuerst die Bretagne kennen, etwas früher als sein Freund Simon, und dieses Arbeitsfeld sagte ihm so zu, dass er es seitdem nur ganz vorübergehend wieder verlassen hat. Seit 1893 stellt er regelmässig jedes Jahr eine Reihe Bilder aus der Bretagne unter dem Titel: Au Pays de la Mer im Marsfeldsalon aus, zu dessen Societären er seit 1894 gehört. Im letzteren Jahre wurde ihm ein Reisestipendium zu teil, das er zu einer Studienreise nach Oberägypten verwendete. 1896 vereinigte er in Bing's Art nouveau fünfundzwanzig Landschaften, die er soeben aus Venedig und Chioggia heimgebracht hatte. Es war ein ganz anderes Venedig, als man sonst zu sehen gewohnt ist. Den strahlend blauen Himmel, die Piazetta, die Paläste des Canale grande suchte man vergeblich auf ihnen. Was Cottet am meisten angezogen hatte, das waren die atmosphärischen Erscheinungen auf den Lagunen, besonders das Aufsteigen der feuchten Nebeldünste.

Die Bewohner der Betragne und besonders die Leute des Finistère sind das rauheste und schweigsamste und zugleich das frömmste und tüchtigste Volk Frankreichs. Ernst wie ihr Charakter ist auch ihre Kleidung. Die Frauen tragen stets schwarze Kleider, deren trübes Einerlei durch die weissen Hauben kaum gemildert wird. Es lässt sich denken, dass es da nicht viel Scherzhaftes für den Maler darzustellen giebt. Ganz von selbst wird er auf düstere Farbenaccorde gewiesen. Einige Bilder Cottet's scheinen auf den



Mittelbild des Triptychons: Abschied. Von Charles Cottet.

ersten Blick fast schwarz zu sein, so z. B. der „Trauertag“ von 1896, eine Versammlung alter Frauen in einem dunklen Zimmer. In seinem Atelier hängen noch die „Fritonsennes“ von 1893, zehn Mädchen, die am Meeresstrande strickend in einer Reihe dahinschreiten. Unverfälschte Naturbeobachtung und kräftige, richtige Valeurs zeichneten das Bild aus, das aber den Fehler hatte, viel zu gross zu sein. Cottet gesteht selbst zu, dass er sich im Massstabe seiner früheren Bilder oft völlig vergriffen habe, dass es falsch sei, einen wegen seiner Valeurs interessanten, aber sonst inhaltleeren Naturausschnitt lebensgross auf die Leinwand zu bringen. Es ist dies ein ganz richtiger Grundsatz, der gewissen modernen Theorien gegenüber nicht eindringlich genug gepredigt werden kann. Dasselbe Jahr brachte die „Abendsonnenstrahlen im Hafen von Camaret“, ein stimmungsvolles Seestück, das jetzt im Luxembourg hängt. 1894 und 1895 stellte er neben verschiedenen kleineren Scenen aus dem Volksleben der Bretagne und einer Anzahl Marinen eine grosse „Johannisprozession in Landaudec“ und ein „Begräbnis in der Bretagne“ aus. Noch lebhaft in der Erinnerung sind mir die Bilder von vor zwei Jahren. Ausser dem erwähnten „Trauertag“ war es hauptsächlich eine ganz prachtvolle „blinde Alte“, die, eine Sammelbüchse in der Hand, mit ihrem Stocke sich über einen kleinen Dorfplatz tastet, und „Die Kapitäne“, drei Charakterköpfe wetterharter Seeleute, die sich höchst wirkungsvoll von einem dunklen Fenster abhoben, endlich ein paar Hafenlandschaften bei Sonnenuntergang und bei Mondschein.

Dagegen hat Cottet im vorigen Jahre seinen Freunden eine arge Enttäuschung bereitet. Sein Hauptbild im Salon „Junge Mädchen und alte Frauen“ bedeutete einen völligen Missgriff. Nicht nur waren hier drei Gesichter auf einem Bilde vereinigt, die in der Beleuchtung durchaus nicht zusammenstimmten; vor allem war der Ausdruck der Gesichter völlig übertrieben, das Lächeln der Alten fast bis zu einem Grinsen verzerrt. Cottet schien in einen wüsten Naturalismus verfallen zu sein. Dieser Eindruck verstärkte sich fast noch vor dem zweiten Bilde, der alten „Apfelhändlerin“. Es gehörte fast Überwindung dazu, stehen zu bleiben und die guten Bilder des Künstlers, einige Landschaften und den „Alten Schimmel“ anzusehen. Von diesem „Alten Schimmel“ (Abb. S. 24) brachte uns die Ausstellung der Société internationale in diesem Frühjahr eine Skizze, die das Gemälde selbst an Stimmungsgehalt fast noch übertraf. Der blaugraue Himmel, an dem ein Gewitter heraufzieht, das schwarze Meer, die endlose einsame Küste und, scharf sich davon abzeichnend, das alte Pferd, das träge und teilnahmlos an dem mageren Steppengrase kaut, das alles bildete einen Accord von einer grossen, einfachen Melancholie. Daneben hingen ein paar gross geschaute Landschaften, vor allem eine hochinteressante Beleuchtungsstudie über dem Genfer See.

Dieses Jahr nun hat uns der Künstler mit einem Gemälde überrascht, das auch unsere kühnsten Hoffnungen übertroffen hat. Es ist ein grosses Triptychon und stellt den „Abschied“ vor. Auf dem Mittelbilde (Abb. S. 25) sind die Fischer mit ihren Frauen und Kindern zum letzten Mahle versammelt. Morgen werden sie hinausziehen aufs Meer, hoch hinauf gen Norden, von wo sie erst nach Monaten zurückkehren werden, von wo gar mancher nie wieder zurückgekommen ist. Der Künstler hat mir erzählt, wie lange er schon sich mit dem Gedanken getragen, dieses Abschiedsmahl, diese bedeutsamste Stunde im Leben der Islandfischer, in einem Bilde festzuhalten, wie oft er mit ihnen zusammen gesessen und an ihren Mahlzeiten teilgenommen hat, bis er das geeignete Motiv, den Ausgangspunkt für seine Schöpfung fand.

Den Ausgangspunkt; denn mit der Wiedergabe des Naturausschnittes allein ist es nicht gethan. Ein Dutzend zufällig um einen Tisch versammelte Personen werden nie ein Bild ergeben. Lionardo hat in seinem Abendmahl die Aufgabe in vollkommener Weise gelöst, Cottet ist, ohne ihn nachzuahmen, ja vielleicht ganz unwillkürlich ihm gefolgt. Auch er fasst die einzelnen Personen zu Gruppen zusammen und lenkt die Aufmerksamkeit der Gruppen auf einen gemeinsamen Mittelpunkt hin. Der älteste Mann ist aufgestanden, hat sein Glas erhoben und trinkt, zu der Greisin gewandt, die ganz in Erinnerung versunken vor sich hinschaut, auf das Wohl derer, die gehen, und auf das Wohl derer, die bleiben. Nicht alle blicken direkt auf ihn hin, aber allen, auch dem Verlobtenpaare rechts, auch der jungen Mutter, die ihrem Kinde zu essen giebt, merkt man es an, wie gespannt sie auf die wenigen Worte des wetterharten Seemannes lauschen. Ich habe das Werden der Komposition von der ersten Farbenskizze an beobachtet. Dort hat der Künstler zwei Personen näher aneinandergerückt, dort zwei voneinander getrennt, da wohl sogar eine ganze Figur eingeschoben. Wie glücklich ist trotzdem die Gefahr vermieden, dass er die Ursprünglichkeit des Natureindrucks verlor oder in falsche Symmetrie verfiel!

Cottet hat die Komposition aus dem Gedächtnisse vollzogen, d. h. er hat nur kleine Skizzen seinem Bilde zu Grunde gelegt. Diese Arbeitsweise birgt einen grossen Vorzug und eine grosse Gefahr. Beim Modellstellen wird man nie das Unbewusste der Haltung und des Gesichtsausdruckes erreichen. Auch Millet malte seinen „Sämann“ oder seinen „Ausruhenden Winzer“ nicht nach dem Modelle. Aber nur das Genie wird dabei vor Fehlern sicher sein. Cottet's Gestalten bieten, einzeln betrachtet, nicht alle einen ganz vollkommenen Genuss; der grosse Gesamteindruck wird aber durch diese Kleinigkeiten nicht gestört.

Auf den beiden Flügeln sind die Gehenden und die Bleibenden dargestellt, links die Männer im einsamen Kahne, der eine flickend, der andere rauchend, der dritte das Segel lenkend, der vierte endlich in stille Erinnerung versunken, rechts die Frauen, spinnend und strickend, sehnsuchtsvoll auf das Meer hinausspähend. Man hat gesagt, dass der Zusammenhang zwischen dem Mittelbilde und den Flügeln etwas gekünstelt sei; ich kann das Künstliche nicht finden. Die schönste Deutung ist wohl die, dass auf den Flügeln das dargestellt ist, an das die Leute des Mittelbildes in dem Augenblicke denken. Wundervoll ist die leise Linie des Meeres, die durch das ganze Gemälde hindurchgeht.

Die Wirkung des Bildes ist ernst und ergreifend, ergreifend wie die Islandfischer von Loti, an die es erinnert, dabei frei von aller Sentimentalität. Die würde sich auch für dieses rauhe Volk schlecht schicken, das an die langen Trennungen von Kindesbeinen an gewöhnt ist. Ernst und kräftig ist auch das Kolorit. „Wenn ich einen Pariser Abschied malen wollte,“ sagte mir Cottet, „würde ich eine graue Farbenskala wählen, hier brauchte ich vollere Töne.“ Der Hintergrund, auf den unser Blick zuerst fällt, ist ein Accord von Gelb, Grün und Dunkelblau, scheinbar dissonanten Tönen, die aber der Maler völlig harmonisch zu stimmen gewusst hat. Gelblichgrau ist auch der Tisch, auf den das volle Lampenlicht fällt. Zu diesen warmen Farben bilden nun die dunklen Jacken und Gewänder einen energischen Gegensatz, den indes der Lampenschein harmonisch auflöst. Nur hie und da ist eine weisse Haube oder ein buntes Bändchen dazwischen gemischt. Die Flügel sind ganz dunkel gehalten, es ist, als kehrten die Hauptfarben des Mittelbildes in ihnen wie ein leises Echo wieder.

Cottet und Simon haben sich mit den Werken dieses Jahres den besten der lebenden französischen Meister würdig an die Seite gestellt. Es wäre vermessen, jedes Jahr von ihnen solche Werke zu verlangen, aber wir hoffen, dass es nicht ihre einzigen und nicht ihre höchsten Meisterwerke bleiben werden. Dabei sei auf einen Unterschied zwischen ihnen hingewiesen. Beide malen das Volksleben der Bretagne. Auch Simon komponiert, wie man sehen kann, wenn man seine Studien mit den ausgeführten Bildern vergleicht. Trotzdem hält er sich mehr an den ursprünglichen Eindruck; Cottet generalisiert. Bei Simon denken wir an einen bestimmten Augenblick während der und der Cirkusvorstellung, Cottet schildert den Abschied. Die Zuschauer jenes kommen einem wie alte Bekannte vor, denen man schon begegnet ist, die Gestalten dieses haben etwas Allgemeines, Typisches erhalten.

*

Im Jahre 1896 zogen mich im Marsfeldsalon zwei Porträte an, die nebeneinander hingen. Das eine ein kräftiger blonder Kopf, der sich scharf von einer Meerlandschaft mit Segelbooten abhob, das andere ein stilles, nachdenkliches Gesicht, das leicht in eine feine Hand gestützt war. Die Bilder stellten Cottet und Simon dar; der Künstler, der sie gemalt hatte, hiess Ménard. Seitdem sind die drei für mich unzertrennlich, und ich füge Ménard in diese Studie ein, obwohl der Unterschied zwischen ihm und den beiden anderen noch weit grösser ist als der zwischen diesen selbst.

René Ménard stammt aus einer Familie, in der die Kunst seit langem eine gute Heimstätte besitzt. Der Vater war ein bekannter und geschätzter Kunstschriftsteller, eine Zeit lang auch Chefredakteur der Gazette des Beaux-Arts gewesen, der noch lebende Onkel ist ein Dichterphilosoph, der manches feine Wort über die bildende Kunst geschrieben hat. Paul Baudry war der erste, der den Jüngling bei seinen Versuchen in der Malerei leitete. Der kurze Aufenthalt in dem staatlichen Kunstinstitute und der Akademie Jullian vermochte ihn nicht von den Idealen abzubringen, die ihm von Jugend auf vorgeschwebt hatten. An den Griechen, an Lionardo und Raphael, an den Meistern von Barbizon, mit denen der Vater viel verkehrt und von denen er dem Knaben viel erzählt hatte, hing er mit glühender Begeisterung. Wie die Barbizoner wurzelt auch er ganz in französischem Boden. Nur ein einzigesmal, und auch da nur ganz flüchtig, ist er im Süden gewesen. Jedes Jahr führt ihn für einige Zeit nach Barbizon und dem Walde von Fontainebleau, sonst arbeitet er in der Normandie und der Bretagne.

Ménard ist vor allem Landschafter. In seinen Bäumen und seinen Bergen erinnert er etwas an Theodor Rousseau, in der Wahl der Motive und der Stimmung mehr an Corot, ohne sich an einen von ihnen direkt anzulehnen. Ganz und gar selbständig ist er in seinem Kolorit. Reiche, volle Harmonien auf die Leinwand zu bringen ist sein erstes Bestreben. Darüber vernachlässigt er aber die Zeichnung nicht. Auf einigen seiner Gebirgslandschaften ist die Struktur der Berge ganz ausgezeichnet wiedergegeben. Seine liebste Stunde ist die Stunde nach Sonnenuntergang. Aus den braungrünen Tönen, in die dann Wiese und Wald getaucht sind, dem Gold der Abendwolken, auf die die letzten Sonnenstrahlen fallen, dem matten Blau des Himmels setzt er seine Accorde zusammen. Nie habe ich leuchtendere Abendwolken gemalt gesehen. Ob die Töne immer ganz der Wirklichkeit entsprechen, darauf kommt es ihm nicht so an. Stimmung ist alles. Und diese Stimmung sucht er nun auf vielen seiner Bilder durch ideale menschliche Figuren zu erhöhen. Einmal hat er einen Homer gemalt, der zwei nackten griechischen Jünglingen vom Zorn des Achilles

Dämmerung von René Ménard.

singt (Abb. S. 30), ein andermal einen antiken Ochsenhirten mit seiner Herde. Am öftesten aber sind es nackte oder in klassische Gewänder gehüllte Frauengestalten. Das erste dieser Bilder, das ich gesehen habe, war „Die Dämmerung“ (Salon von 1896, Abb. S. 29), zwei nackte Mädchen, die eine sitzend, die andere stehend, an einem stillen Weiher. Noch vollendeter erscheint mir das Pastell „Der Abend“ vom vorigen Jahre, das jetzt im Luxembourg hängt. Von dem dumpfen Grün des Grases, dem satten Rotbraun der Bäume, dem bläulichen Schwarz des fernen Waldes einer in ganz einfachen Linien gehaltenen Landschaft hebt sich, von hinten gesehen, der herrliche nackte Körper einer jungen Frau ab, die mit hocherhobenen Armen von einem herüberhängenden Zweige einen rotbäckigen Apfel bricht. Darüber steht der goldene Abendhimmel und spiegelt sich links in einem stillen Gewässer. Über das ganze Bild ist ein Goldschimmer ausgegossen, der die träumerische Weichheit des Mollaccordes der Farben noch erhöht. Das Pastell ist eigentlich nur die Wiederholung eines Teiles eines grösseren dekorativen Gemäldes, bei dem links von der stehenden Figur eine zweite im Grase sitzt.

Ménard liebt es überhaupt, dasselbe Motiv als Ölbild und als Pastell zu behandeln, unter freien Änderungen, die zum Teil durch die Technik bedingt sind. Auf der Pastellisten-Ausstellung des vorigen Jahres hing neben dem „Abend“ ein Bild „Am Gestade“. Dämmerung am Ufer eines kleinen Sees; Gebüsche und Hügel, eine einsame Hütte am jenseitigen Ufer. Vorn erhebt sich aus dem Rahmen der herrliche nackte Oberkörper einer Frau, die träumerisch sinnend den rechten Arm um das Haupt legt, während der andere lässig auf der Brust ruht. Die Gestalt war auf dem Ölbild im Salon beibehalten, aber an die Stelle des waldumsäumten Sees war das Meer im letzten Abendschein getreten. „Nackt vor dem Meere.“ Unwillkürlich denken wir an Klinger's „An die Schönheit“, und die Stimmung, die das Bild in uns weckt, ist wirklich ganz ähnlich.

Es scheint mir, als ob hier die Pastelle noch über den Ölbildern ständen. Auch dieses Jahr waren Ménard's beste Sachen auf der Pastellisten-Ausstellung, vor allem das grosse Bild „Vor dem Bade“. Nach einem schwülen Tage senkt sich die Dämmerung leise herab, und die Abendluft streicht sanft über den stillen Teich. Über den Hügeln jenseits liegt noch das letzte verglimmende Abendrot. Links breitet ein Baum seine schattigen Zweige aus. An seinem Fusse sitzt, auf einer leichten Erhöhung der Rasenmatte, ein



Homer von René Ménard.



Porträt. Von René Ménard.

wunderschönes nacktes Mädchen und kämmt das lange goldene Haar. Es ist etwas Lorelei-Stimmung in dem Bilde. Ähnlich wirkte das grosse Pastell „Sinkende Nacht“.

Im diesjährigen Marsfeldsalon (auch Ménard ist wie seine Freunde seit einer Reihe von Jahren Societär der Société nationale) war der Künstler mit drei Bildern dieser Art vertreten. Das grösste „Die Lichtung“ ist eine Wiese mitten im Walde, auf der einige weibliche Gestalten in idealer Gewandung einen Reigen tanzen. Hier ist der Goldglanz der Abendwolken ganz besonders leuchtend. Farbiger noch ist „Der Abend“. Die Sonne ist noch nicht untergegangen, sondern nur hinter den Bäumen verschwunden, die den kleinen Teich umschliessen. Der Himmel strahlt im leuchtendsten Gold, und dieses Gold spiegelt sich voll in dem Wasser wieder, aus dem der Körper einer badenden Frau auftaucht. Ménard malt ganz anders als seine Freunde. Streichen diese ganz breit ihre Farben hin, so malt er ganz fein und hebt nur die leuchtenden Punkte durch stärkeren Auftrag heraus. Beim „Parisurteil“ hat er eine Spätnachmittagsstimmung mit einem Regenbogen wiedergegeben; das Bild ist ein klein wenig weichlich in der Farbe geworden.

Woher nimmt der Künstler seine wundervollen Frauenkörper? Gewiss macht er Aktstudien nach der Natur. Aber die endgültige ideale Gestalt gewinnt er aus dem stetigen Studium der grossen Meister, besonders der Griechen und der Handzeichnungen Lionardo's. Dabei kopiert er aber nicht, um nicht in buchstäbliche Nachahmung zu geraten. Ménard's Art

zu arbeiten ist überhaupt sehr interessant. Ich habe bei ihm eine Anzahl Blätter gesehen, auf denen er rasch vorübergehende Natureindrücke festgehalten hat. Mit einigen flüchtigen Bleistiftstrichen ist die Form einer Wolke, eines Baumes, eines Hügels wiedergegeben, dazu sind mit Buchstaben oder konventionellen Zeichen die Valeurs und die Farben notiert. Das ist eigentlich alles, was der Künstler „nach der Natur“ macht. Die Hauptarbeit thut die Phantasie, die den Natureindruck zum Bilde gestaltet. Durch Farbenskizzen und Kartons wird dann das Gemälde vorbereitet, dieses selbst aber sehr rasch gemalt. „Penser longtemps et peindre vite“, dieser Wahlspruch seines Meisters Baudry ist auch Ménard's Wahlspruch. Übrigens liebt es Ménard, der durchaus kein einseitiger Anbeter der Farbe ist, seine Kartons in leichter grauer oder hellgrüner Tönung zu selbständigen Kunstwerken auszugestalten.

Mindestens ebenso bedeutend wie als Landschafter ist aber Ménard als Porträtmaler. Vielleicht kommt hier seine Grösse zum Teil daher, dass er nicht Porträtmaler von Profession ist. Er malt nicht Herrn X. oder Frau Y., sondern nur seine Freunde und Verwandten. So besitzen seine Bildnisse eine Intimität wie die nur weniger anderer Künstler. Es sind keine blendenden Bilder. Weder der Maler noch das Modell posieren. Meist sind es Brustbilder mässigen Umfanges, in denen das ganze Gewicht auf den seelischen Ausdruck gelegt ist. Alle haben sie einen ernsten Zug. „Sind wir denn heiter und ausgelassen, wenn wir allein sind? Die meiste Zeit sind wir bei der Arbeit oder im Nachdenken begriffen.“ Dabei darf man nicht denken, dass der Künstler ein Kopfhänger oder Träumer ist; er ist einer der fröhlichsten und liebenswürdigsten Menschen.

Im Jahre 1893 malte er das Bildnis seines Onkels, das jetzt im Luxembourg hängt; die ausgezeichnete Nachbildung auf S. 31 enthebt mich der Mühe der Beschreibung. Von den Porträten Simon's und Cottet's habe ich schon gesprochen. Im vorigen Jahre schickte er zum Salon die Bilder seiner Mutter und eines anderen Onkels, dies Jahr das eines Freundes, des Malers Lomont. Zu dem sinnenden Zug in den Gesichtern passt die schlichte Kleidung, passen die ruhigen, gedämpften Farben. Es sind meist Harmonien in Schwarz, Braun und Grau oder in Braun, Grau und Grün. Etwas anders ist das Porträt seiner Schwester von der diesjährigen Pastellisten-Ausstellung. In einem mattlila Sammetkleide sitzt sie in der Abenddämmerung auf einer grünen Rasenbank am Ufer eines waldumsäumten Teiches. Der Porträtist Ménard und der Landschafter Ménard haben sich hier zu einer Schöpfung von hoher Schönheit und tiefstem Stimmungsgehalte vereinigt.



Thürklopfer. Italienisch, 16. Jahrh.
(Aus dem Besitze des Herrn A. von Beckerath.)

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



HAUPTRAUM DER AUSSTELLUNG DER KUNSTGESCHICHTLICHEN GESELLSCHAFT IN D… AKADEMIE ZU BERLIN

DAS GLEICHGEWICHT DER INNENSEITEN DER UNTEREN FLÜGEL DES GENTER ALTARS

VON *FERDINAND LABAN*

DER Genter Altar bedeutet einen einsamen Höhepunkt im geschichtlichen Verlaufe der Kunst. Damit allein — so sollte man meinen — wäre ein minutiöses Befassen mit diesem Wunderwerke von vornherein gerechtfertigt.

Die Litteratur über diesen Gemäldekomplex ist jedoch nicht gross, weder an Zahl noch an Umfang, man darf sie — in Anbetracht der Singularität des Objekts — vielleicht sogar klein nennen. Trotzdem wird immer allgemeiner behauptet, das Verständnis und die Würdigung des Kunstwerkes habe sich in ihr bereits erschöpft, offen blieben fürderhin nur noch zwei Fragen: erstens die nach der genaueren stilkritischen Abgrenzung des Anteils der beiden Brüder van Eyck an der Arbeit, zweitens die nach der Ergründung der Maltechnik. Doch auch diese Fragen sind eigentlich nie brennend geworden. Mit der ersten hat man sich ohne besondere Aufregung abgefunden und glaubt, die hierüber aufgestellten, im wesentlichen zusammenstimmenden Vermutungen würden sich wohl so ziemlich mit der Wahrheit decken. Und was die zweite Frage anbelangt, so schleppt sich ein — wie es den Laien bedünken will — ebenso ergebnisloses als wenig die Teilnahme rege haltendes Bemühen durch die Jahre hin.

Ein Höchstes wie aus dem Nichts entsprungen: — so mutet den Forscher der Genter Altar an. Er ist ein geschichtsloses Kunstwerk. Keine aufsteigende Bahn führt zu ihm hinan. Und was ihm folgt, bewegt sich in herabgleitender Linie. Die Kunsthistorie muss eingestandenermassen das Rätsel eben als Rätsel liegen lassen, wie sie es vorgefunden hat. Es hat etwas Imponierendes ohnegleichen an sich, wie dies der Geschichte angehörende Meisterwerk die eifrigen Diener der historischen Wissenschaft allesamt zu einem grossen Feierabend zwingt. Während die Forschung also ruht, betrachtet das Auge bewundernd. Die kunsthistorischen Gesichtspunkte verschwinden und wir werden — gestehen wir es uns nur ein, das Schrecklichste — zu naiven ästhetischen Beschauern. Was uns, Christen wie Heiden, immer wieder zu diesen Bildern hinzieht, das ist einzig der Zauber der Schönheit, der über sie ausgegossen ist, einer unverkümmerten und, wie es nach fünfhundertjähriger Probezeit bedünken muss, wirklich unverwelklichen Schönheit. Dass es mir vergönnt ist, dauernd in der Nähe des grösseren Teiles dieser Tafeln zu leben, betrachte ich als eine besondere Gunst des Schicksals. Dies Bekenntnis wird niemand belächeln!

Die Litteratur über den Genter Altar ist darum so klein, weil es verpönt ist, „ästhetische Betrachtungen" anzustellen. Der Kunsthistoriker unserer Tage handelt nach dem Wahlspruch: das Ästhetische versteht sich immer von selbst. Auch ist dieser Standpunkt gewiss berechtigt. Der ästhetische Gehalt eines Bildes wirkt unmittelbar auf jeden dafür Empfänglichen. Wir wollen uns dies „Selbstverständliche", dieses direkt mit Auge und Seele Erfasste nicht breitspurig, weder mit dürren, analysierend hinkriechenden, noch mit begeistert darüber schwebenden Worten in Begriffe umsetzen lassen. Die Gedanken, auf die jeglicher beim Anschauen eines Kunstwerkes verfallen muss, die wollen wir uns nicht vorerzählen lassen. Wir hassen alles Gerede nicht nur über „die Schönheit" überhaupt, sondern auch über das konkrete, individuelle Schöne. Zugelassen wird das Nachmalen der Bilder in Worten und das damit Hand in Hand gehende Auskosten ihres Schönheitsgehaltes nur in dem Falle, wenn der Befund als Material bei dem Aufbau kunsthistorischer Kombinationen neben anderen Momenten verwertet werden kann.

Ein durch mehrere Jahre fortgesetztes Betrachten der Berliner Tafeln, die wiederholte Vornahme der Litteratur über den Genter Altar, sowie die Aussprache mit Fachmännern und Laien hat in mir allmählich die Überzeugung durchdringen lassen, es könne in solcherlei weiser Zurückhaltung auch des Guten zu viel gethan werden. Der Genter Altar ist eine mächtigste, eine

komplizierte, eine inkommensurable künstlerische Leistung. Ein ungeheurer Reichtum an Detail, würdig, mit der Lupe abgesucht zu werden, klingt zur wundervollsten Harmonie zusammen. Es ist nicht bloss das Auge des Laien, den die zeitgenössischen Künstler dahingebracht haben, selbst die grösste Leinwand mit einem Blicke zusammen zu schauen, es ist nicht dieses Laienauge allein, das bei dem Versuche, diese Welt von Form und Farbe in ungetrübter Vollendung, in ihrer Totalität wiederzuspiegeln, zunächst versagt. Zwar, die begriffliche Einheit, das gedankliche Gerüste des Werkes, glauben wir alsbald erfasst zu haben. Ich rede jedoch hier von etwas anderem. Ich meine nicht die mit dem Denken, sondern die mit den Sinnen wahrnehmbare Einheit.

Indessen, so hoch wollen wir heute gar nicht fliegen. Es sei mir nur gestattet, einige in dieser Richtung liegende Beobachtungen mitzuteilen. Für jeden, der sich mit hingebender Betrachtung in das Kunstwerk versenkt hat, werden diese Aufzeichnungen freilich nur „Selbstverständliches" enthalten. Der Reiz der Neuheit liegt einzig und allein darin, dass ich das, was jeder sieht, erkennt und fühlt, zum ersten Male ausspreche.[1])

Man kann es überall lesen, dass in Anlage und Durchführung des ganzen Werkes strengste Symmetrie herrsche. Gottvater, in ewiger Selbstgenügsamkeit an oberster Stelle starr thronend, während alle Kraft und alles Leben aus ihm quillt, erscheint, vom künstlerischen Gesichtspunkt aus betrachtet, wie die still stehende Zunge einer ungeheuren Wage. Teil nach Teil reiht sich ihm zur Rechten und ihm zur Linken, gleich parallel anschiessenden Krystallen, in grösster Gesetzmässigkeit an. Die Reihen von Gottvater bis zu Adam und von Gottvater bis zu Eva wirken so wie mächtige Wagbalken. Die Innenseiten der vier unteren Flügel dagegen muten uns an wie die Wagschalen; das grosse Mittelbild des Innern, das Erlösungswerk, aber stellt sich unserem Gefühle dar als der in der Symmetrieaxe unterhalb des Balkens befindliche Schwerpunkt des Ganzen. Und ebenso ist auch die Anordnung der Tafeln der Aussenseite vollkommen in dies statische System einbezogen, als ob die vom Innern ausströmende Macht mit alldurchdringender Gewalt auch hier ihre Wirkung ausübte.

Es herrscht absolute räumliche Symmetrie. Die auf den einander gegenüber liegenden Tafeln befindlichen Figuren wirken somit nahezu wie im Gegensinne wiederholte Ornamente. Das, wie gesagt, hat man immer allgemein bemerkt und auch ausgesprochen. Und man hat zudem noch bemerkt, dass diese starre Symmetrie eine bedeutsame Ausnahme erleidet: die Innenseiten der vier unteren Flügel, mit den gerechten Richtern, den Streitern Christi, den Einsiedlern und Pilgern, zeigen einen durchaus freien, belebten Charakter der Komposition. Während die übrigen Figuren des Altarwerks, in statuarischer Ruhe verweilend, die entsprechenden symmetrischen Posen angenommen haben, erblicken wir auf den genannten vier Tafeln einen dramatischen Hergang: auf der linken Seite ziehen in hellen Scharen Berittene heran, auf der rechten Seite in wüsten Haufen Fussgänger, und zwar die Gestalten der einen Seite in Bezug auf Tracht, Aussehen und Behaben den Gestalten der anderen Seite so ungleich wie möglich. Man hat dann, als Erklärung hierfür, mit grosser Feinheit darauf hingedeutet, diese herbeiziehenden Scharen und Haufen bildeten die letzten Ausläufer des hierarchischen Systems, das in dem ganzen Werke seine Verkörperung gefunden, und die Feierlichkeit und Würde, die auf den übrigen Tafeln herrsche, in Gottvater am starrsten versinnbildlicht, erscheine in diesen letzten, die Verbindung mit dem Gross des gläubigen Volks herstellenden Gruppen gleichsam aufgelockert und aufgelöst.

Soweit also wäre alles klar.

Wie es aber komme, dass diese aus dem räumlich-symmetrischen Gefüge des Altarwerks so frisch-lebendig heraustretenden vier Tafeln trotzdem das kompositionelle Gleichgewicht weder beeinträchtigen noch auch nur gefährden: das hat man bisher nicht ausgesprochen und, wie ich annehmen muss, niemals ernstlich untersucht. Diese beiden Wagschalen, zur Linken und zur Rechten, erscheinen für unser Gefühl so wohlabgewogen, so gleichmässig mit Gewicht belastet, dass man ob ihrem Anblick nicht nur die Beantwortung der oben aufgeworfenen Frage, sondern die Fragestellung

1) Was ich im nachfolgenden zu bieten habe, möchte am passendsten als ein kleines, entlegenes Kapitel aus einer umfassenden Monographie über den Genter Altar zu bezeichnen sein. Zu einer solchen Monographie wird man sich von sachkundigerer Seite vielleicht doch einmal entschliessen müssen. Das Altarwerk, wie es bisher üblich war, schlecht und recht mit einigen Seiten in Bausch und Bogen abzuthun, geht nicht an. Meines Erachtens gebührt ihm ein eingehendster Kommentar. Es muss Gegenstand eindringlichster Diskussion werden. „Ja, sie haben recht, der Genter Altar ist etwas in Vergessenheit geraten", sagte mir jüngsthin ein Mann, aus dessen Munde mir dieser Ausspruch doppelt wertvoll ist. Man nehme doch nicht von vorneweg eine oppositionelle, abweisende Haltung ein gegen „Nichtigkeiten", die hier vielleicht mit unterzulaufen scheinen. Dass dem Forschen an sich eine relative Wichtigkeit eignet, erweist sich an dem Werte des zu erforschenden Objekts zu allermeist. Wo letzteres zu den unvergänglichsten Dingen zählt, da kann dem Sinnen und Denken nichts für zu geringfügig erscheinen. Jedenfalls aber stünde es einem Zeitalter, das Totenerweckungen von Künstlern und historische Ausgrabungen von Kunstobjekten vierten und allerletzten Ranges in Masse veranstaltet, übel an, im vorliegenden Falle über Zeit- und Papiervergeudung zu zetern.

selbst gänzlich unterlassen hat. Und doch handelt es sich in diesem Falle um die zeitlich erste und, wie mit Sicherheit behauptet werden darf, durch kein späteres Beispiel übertroffene Lösung desjenigen künstlerischen Problems, das Jahrhunderten höchster Kunstübung seine Signatur aufgedrückt hat.

Die einfache räumliche Symmetrie wirkt zwar befriedigend für das Auge, aber sie wirkt auch monoton, kahl, dürftig, gezwungen. Die höhere Kunststufe besteht darin, den Anblick der formlosen Wirklichkeit derart unter das künstlerische Gesetz zu bändigen, dass, bei Vermeidung aller absichtlich erscheinenden Symmetrie, nicht nur der volle Reichtum der Natur zur Geltung gelange, sondern auch dem Verlangen des Auges nach Beruhigung durch ein sicherstes Gleichgewicht der Komposition vollauf Rechnung getragen werde. Ich sagte: der Komposition. Hierunter aber muss Inhalt, Form und Farbe in ihrem wechselseitigen Durchdringen verstanden werden, demnach also das Kunstwerk in seiner Vollendung. Das entgegengesetzte Extrem zur starren räumlichen Symmetrie bildet die sogenannte „zerstreute Komposition“ allerneuester Künstler. Doch hat diese uns hier nicht weiter zu beschäftigen. Die goldene Mitte, mit der wir es allein zu thun haben, diese van Eyck'sche goldene Mitte, wie sie uns in den vier genannten Flügeln des Genter Altars entgegentritt, soll nun eingehend untersucht werden.

„Heut, da Zahlen nur beglücken“ — um mit Leopardi zu sprechen — wird es keinen Anstoss erregen, wenn ich mit einer kleinen Statistik beginne.

Wie steht es um das Zahlenverhältnis der auf den entgegengesetzten Tafeln befindlichen Figuren? Ich habe jeden, dem ich vor dem Originale oder vor einer Reproduktion diese Frage vorlegte, in Verlegenheit gesetzt. Der Eindruck des Gleichgewichts ist so triumphierend, dass auch diese Fragestellung zunächst niemand in den Sinn kommt, man muss auf sie erst, wie wir es hier thun, absichtlich verfallen. War aber die Frage einmal aufgeworfen, so begann bei jeglichem Betrachter das Schwanken, das schliesslich zu keinem Ergebnisse führte. Man muss demnach zählen.

Es befinden sich auf Tafel I zehn, auf Tafel II neun, auf Tafel III zwölf, und auf Tafel IV neunzehn Personen. Dies ergäbe ein absolutes Missverhältnis. Es müssen jedoch auch die Pferde berücksichtigt werden: zehn Pferde auf Tafel I und neun auf Tafel II. Wir haben somit, wenn ich mich so ausdrücken darf, auf der linken Seite achtunddreissig und auf der rechten Seite einunddreissig Figuren. Auch dies ist noch immer ein Missverhältnis.

Bringen wir die gewonnenen Zahlen in eine Tabelle und knüpfen wir weitere Abstufungen daran.

Tafel:	I	II	III	IV
Personen:	10	9	12	19
Pferde:	10	9		
	20	18	12	19
	38		31	
Sichtbare Personen:	10	9	12	19
Pferde:	7	5		
	17	14	12	19
	31		31	
Vom Kopf bis zum Fuss sichtbare Personen:	1	1	3	4
Pferde:	3	3		
	4	4	3	4
	8		7	

Man braucht hierbei nicht zu befürchten, in eine Spielerei mit Zahlen zu geraten. Thatsächlich enthalten die aus der zweiten und dritten Zählung resultierenden Summen die Aufklärung über den Sachverhalt. Was die sichtbaren Figuren anbetrifft, so befinden sich auf der linken Seite genau so viele wie auf der rechten, 31 zu 31. Und wenn man die vom Kopf bis zum Fuss sichtbaren Figuren zählt, weist die linke Seite nur um eine einzige mehr auf als die rechte, 8 zu 7. Wir gewinnen demnach auf diese Weise einen im allgemeinen befriedigenden zahlenmässigen Überblick über die Verteilung der einander gegenüber liegenden Gruppen im Raume. Zugleich aber fühlen wir schon hier bei diesen trockenen Zahlen, dass diese vier Tafeln, so frei und absichtslos sie geschaffen zu sein scheinen, ebenfalls in den symmetrischen Rhythmus des ganzen Kunstwerks wohl eingeordnet sind. Nur herrscht bei ihnen nicht, wie in den übrigen Teilen des Altars, die direkte, sondern die — verhehlte Symmetrie.

Versuchen wir, diese verhehlte Symmetrie zunächst in der räumlichen Anordnung der Figuren im einzelnen aufzudecken. Der bequemeren Orientierung wegen wird einfach auf die Zahlen der Umrisszeichnungen verwiesen.

Links: die drei Jüngsten reiten voran (II, 1, 2, 3), während die Bejahrteren folgen. — Rechts: die drei Ältesten schreiten an der Spitze des Zuges (III, 1, 2, 3), die Jüngeren bilden den Tross. Dabei formiert sowohl auf der rechten wie auf der linken Seite jede dieser beiden vordersten Reihen eine konkave Linie.

Links: der mittlere Herold (II, 2) senkt das Antlitz, die beiden neben ihm reitenden (II, 1, 3) richten es empor. — Rechts: der mittlere Einsiedler der ersten Reihe (III, 2) hebt das Haupt, während die beiden neben ihm Schreitenden (III, 1, 3) es senken.

Links: das Pferd des mittleren Herolds (II, 2) hebt den Kopf, dagegen lässt das Pferd des ersten Herolds (II, 1) ihn niederfallen. Während nun die Köpfe der beiden Tiere der Reiter II, 3 und 4 wenig in die Augen springen, bemerken wir um so lebhafter den Kopf des Pferdes vom Reiter II, 5. Es ist ein Rappe, der, funkelnden Auges und das Gebiss weisend, einem Ziele entgegenwiehert, als schmachte er nach dem Wasser, das aus dem Brunnen auf dem Mittelbilde sich ergiesst. — Rechts: das erhobene Haupt des mittleren Einsiedlers (III, 2) entspricht der Kopfhaltung des Pferdes auf Tafel II, 2, das des Einsiedlers III, 3 der des Pferdes II, 1. Der Einsiedler III, 1, eine düstere, wahrhaft shakespearesche Gestalt, bebend vor Zerknirschung, zagend und bangend, doch zugleich wie verzehrt von Sehnsucht, als verkörperte sich in ihm das Verlangen der ganzen hinter ihm folgenden Schar, beugt sich, mit geöffnetem Munde, in dem die Zähne sichtbar werden, lechzend dem Heilswunder entgegen: es ist, als dürste er nach der Gnade, die aus der Wunde des Lammes in rotem Strahle sich ergiesst.

Links: der mittlere Herold (II, 2) hat einen silbernen Schild, die beiden ihm zur Seite Reitenden (II, 1, 3) dunkle Schilde aus Goldbronze. — Rechts: der mittlere Einsiedler der ersten Reihe (III, 2) trägt in der Hand einen silbern schimmernden Rosenkranz aus Krystallkügelchen, der Eremit zu seiner Linken (III, 3) einen dunklen Rosenkranz aus Horn. Die Hand des Eremiten III, 1, welche den entsprechend dunklen Rosenkranz tragen müsste, wird nicht sichtbar. Trotzdem vermeine ich, dass auch bei dieser kleinen Sache die Entgegenstellung für unser Gefühl sehr merkbar ist. Ebenso mag folgendes hervorgehoben werden. Links ist auf dem vor der linken Brustseite befindlichen Schilde des Herolds II, 2, gewissermassen des Hauptanführers der Kavalkade, ein rotes Kreuz angebracht. Rechts befindet sich auf der linken Brustseite des Eremiten III, 2, der ebenso als der Weisel der Fussgänger betrachtet werden darf, ein blaues Kreuz. Hierbei ist zu beachten, dass ansonst ein Kreuz (abgesehen von den Wimpeln der Herolde) auf den vier Tafeln nirgends vorkommt.

Links: nach den drei Herolden erscheinen vier Reiter (II, 4, 5, 6, 7), hinter denen wieder, gleichsam als nach oben zu ausladende Spitze der ganzen Gruppe dieser Tafel, die Brustbilder zweier jüngerer unbärtiger Reiter sichtbar werden (II, 8, 9). Die beiden neigen die Köpfe etwas zu einander, der Reiter II, 8 blickt dabei empor, der Reiter II, 9 senkt die Augen. — Rechts: hinter der ersten Eremitenlinie folgen sieben Einsiedler, wie die entsprechenden Reiter auf Tafel II etwas regellos angeordnet. Hinter ihnen aber, ebenfalls wie das nach oben ausladende Ende der ganzen Gruppe dieser Tafel wirkend, erscheinen die Brustbilder zweier jugendlicher Büsserinnen (III, 11, 12). Die beiden neigen die Köpfchen etwas auseinander, die Büsserin III, 11 blickt dabei empor, die Büsserin III, 12 senkt die Augen. Durch diese einander entsprechenden Paare auf Tafel II und III markieren die Künstler zugleich einen gewissen Abschluss, eine Trennung der Gruppen einerseits der Tafeln I und II, anderseits der Tafeln III und IV. Sie muten an wie die Cäsur in einem Verse. Denn thatsächlich greifen die Gruppen der Tafeln sowohl auf der rechten als ganz besonders auch auf der linken Seite ineinander über, was die malerische Geschlossenheit ungemein erhöht; die Künstler aber möchten sie trotzdem, wie die Unterschriften beweisen, inhaltlich geschieden wissen. Die beiden Büsserinnen machen übrigens durch die Stelle, an der sie sich in der Landschaft befinden, den Pfad bemerklich, auf dem die Eremiten der Tafel III herabgekommen sind, während die Pilger der Tafel IV auf anderem Wege herbeiwallen. Dagegen ziehen die Streiter Christi wie die Richter auf derselben Strasse einher. Das Reiterpaar II, 8 und 9 ist demnach recht sehr als symmetrisches Merkzeichen aufgepflanzt.

Gehen wir nunmehr zu dem Verhältnis der Tafeln I und IV über. Für den ersten Anblick scheint ein Verhältnis irgendwelcher räumlichen symmetrischen Art hier überhaupt nicht zu walten. Der über alles menschliche Mass hinauswachsende heilige Christoph (IV, 1) wirkt wohl als mächtige Masse und raumbeherrschende Silhouette und wir fühlen, dass er der auf Tafel I sich fast in der Weise alter Holzskulpturen auftürmenden Reiterschar ein Paroli zu bieten im stande ist. Noch mehr indessen nehmen uns die einander aufwiegenden Farbenkontraste der Trachten gefangen. Diese äusseren Tafeln (I und IV) erscheinen nämlich hinsichtlich der Kleidung der Personen farbiger als die inneren Tafeln (II und III), bei denen der Accent mehr auf den Ausdruck des Seelenlebens gelegt ist. Auf der rechten Seite, Tafel IV, herrscht als geschlossene Farbenmasse das Rot vor, im Mantel des heiligen Christoph (IV, 1) und gleich einem Nachhall hiervon in der Kleidung des Pilgers IV, 11. Den zweiten Rang unter den Farben nimmt auf Tafel IV das Blau ein: auf dem Saum der Unterkleidung des heiligen Christoph sowie auf der Kappe des Pilgers IV, 14 erscheinend. Als Gegensatz wirkt nun auf Tafel I in erster Linie das Blau in grosser Fläche auf der Kleidung des Reiters I, 1, sodann in geringerer Weise auf der Kleidung der Figuren I, 5 und 8. Das blaue Kleid des Reiters I, 1 kann sich jedoch mit dem roten Mantel des heiligen Christoph (IV, 1) nicht messen. Und demgemäss ist denn auch als kontrastierende Ausgleichung das Rot auf Tafel I in grösserer Menge vorhanden (2, 3, 7, 10) als das Blau auf Tafel IV. Die übrigen Kleiderfarben sowohl auf Tafel I als auch auf Tafel IV

wirken derart, wie Brot zwischen schmackhaften Speisen auf den Gaumen wirkt: vermittelnd und neutralisierend.

Räumliche symmetrische Beziehung herrscht trotzalledem auch zwischen den Figuren der äusseren Tafeln I und IV. Fanden wir auf den inneren Tafeln II und III, dass die vorderste Reihe der Personen auf einer jeden von ihnen eine konkave Linie beschreibt, so bemerken wir, recht im Gegensatze hierzu, dass auf Tafel I die Reiter 1, 2, 3, 4 und 5, also die erste Reihe der Personen dieser Tafel, eine konvexe Linie bilden. Und als Gegenstück sehen wir auf Tafel IV die erste Reihe der Pilger, also die Gestalten 2, 1, 7, 8 und 9, ebenfalls in einer konvexen Linie angeordnet. Aber noch mehr! Der Kopf- und Büstehaltung des heiligen Christoph (IV, 1), demnach dem von oben gerechnet Zweiten in der konvexen Linie, entspricht auf Tafel I vollständig, als richtiges Pendant verstanden, die Körper- und Kopfhaltung des von oben gezählt zweiten Reiters der konvexen Linie (I, 4).

Der heilige Christoph auf Tafel IV lehnt, geradeaus schreitend, den Oberkörper mit seitlicher Wendung zurück, zugleich damit das Haupt, das er etwas nach rechts kehrt, während seine Blicke nach links gerichtet sind. Der Reiter 4 auf Tafel I lehnt, geradeaus reitend, den Oberkörper mit seitlicher Wendung zurück, und damit zugleich das Haupt, das er etwas nach links kehrt, während seine Blicke rechts gewendet sind und unser Auge suchen. Beide Köpfe befinden sich fast in gleicher Höhe und fast in gleicher Entfernung vom vertikalen Innenrande der Bilder, also ungefähr auf den komplementären Stellen der beiden entgegengesetzten Tafeln. Eigentümlich harmonierend und durch die Färbung doch wieder auch kontrastierend wirken die turbanartigen Hauptbedeckungen beider Gestalten. Und ebenso überraschend ist es — wenn wir nur erst die Aufmerksamkeit darauf koncentrieren —, dass der braun-schwärzliche Bart des heiligen Christoph, dessen Antlitz umrahmend und ihm weit über die Brust herabwallend, inmitten der lebhaften Farben auf Tafel IV genau jenes neutrale Centrum bildet, das wir innerhalb der blühenden Farben auf Tafel I durch die schwarze Kleidung des Reiters 4 hervorgerufen sehen.

Die Kopfhaltung des heiligen Christoph ist ja an und für sich verständlich: er wendet sich, mit der Aufforderung, ihm zu folgen, an seine Hintermänner. Dagegen ist die Kopfhaltung des Reiters 4 auf Tafel I so absonderlich, dass sie, als unvereinbar mit der Haltung aller übrigen Reiter, unbedingt auffallen muss. Man hat denn auch die richtige Erklärung für diese Haltung längst gefunden: der sich aus dem Spiegel abkonterfeiende Künstler Jan van Eyck war eben zu dieser Stellung gezwungen. Und diese Thatsache, sowie der Umstand, dass man die soweit auseinander gerückten Tafeln I und IV nie recht auf ihre symmetrische Zusammengehörigkeit hin ansah, während sie doch genau in demselben Sinne für einander komponiert sind wie die ebensoweit abstehenden Tafeln des Adams und der Eva, — diese beiden Momente, sage ich, sind die Ursache, weshalb bis zur Stunde noch niemand die symmetrische Beziehung der beiden Köpfe bemerkte. Jedermann, dem ich die Sache vortrug, war überrascht und stimmte der Beobachtung sofort bei. Und nun ist es auch an der Zeit, hervorzuheben, mit welcher grossen künstlerischen Weisheit Jan van Eyck gerade die an dieser Stelle befindliche Reiterfigur zur Trägerin seiner eigenen Gesichtszüge ausersah. An jeder anderen Stelle hätte das ostentative Herauswenden aus dem Bilde störend wirken müssen — die Reiterschar zieht von gemeinschaftlicher religiöser Begeisterung erfasst unentwegt dem Ziele entgegen —, während ihm durch die Haltung gerade dieser Figur, zu der ihn die Selbstabbildung nötigte, zugleich in einem wichtigen Punkte die symmetrische Übereinstimmung mit der Tafel IV mitgegeben war. Er traf so zwei Fliegen mit einem Schlage. Vielleicht aber kommt sogar noch ein Drittes hinzu! Wenn wir vom Kopfe des heiligen Christoph (IV, 1) eine Linie ziehen zum Kopfe des Pilgers IV, 9, so entspricht dieselbe symmetrisch der anderen Linie, die wir auf Tafel I vom Kopfe Jans (I, 4) zum Kopfe des Reiters I, 1 ziehen können. Die Neigung des Hauptes des heiligen Christoph zu jenem Pilger hin korrespondiert vollkommen mit der Kopfneigung des Jan van Eyck zu dem genannten Reiter hin. Dieser Reiter aber (I, 1) ist, nach nie bestrittener Annahme, Hubert van Eyck. Der heilige Christoph blickt jenen Pilger, zu dem er sein Haupt zurückbeugt, nicht an, sondern weist ihn gleichzeitig mit seinen Augen nach vorwärts; wir fühlen jedoch den Kontakt der Seelen, das: „Folge mir nach!“ des einen, sowie das: „Dir folge ich!“ des anderen. Und ebenso vermeinen wir auch den Seelenbund der Brüder van Eyck in ihren Gebärden ausgedrückt zu sehen, — wie er von dem Überlebenden pietätvoll dargestellt worden ist, gleichsam als anschauliche Erläuterung des auf dem Altare inschriftlich beglaubigten Verhältnisses. Während Hubert, der Abgeschiedene, der eigentliche Schöpfer des Ganzen, sich mit seinem Bruder eins wissend, in stiller Verklärung fürbass zieht, scheint Jan, der Vollender der Tafeln, den Beschauer des Wunderwerkes mit den Augen suchend, durch die Kopfneigung andeuten zu wollen: „Jener ist es, nicht ich, dem die Ehre gebührt!“ [1])

1) Es liegt kein Grund vor, daran zu zweifeln, dass wir hier in der That die Bildnisse der beiden Künstler vor uns haben. Auf dem Mittelbilde kommen dieselben, jüngeren Alters, bekanntlich ebenfalls vor. Dort erscheint Jan wie Hubert in farbiger Tracht. Auf der Tafel der gerechten Richter ist wohl Hubert farbig gekleidet, und zwar intensiv farbig, so dass er koloristisch die Gruppe beherrscht. Recht im Gegensatz hierzu aber erscheint Jan ganz in Schwarz

An weiteren symmetrisch wirkenden Einzelheiten findet sich auf Tafel I und IV noch folgendes. Der Reiter 2 auf Tafel I macht mit der rechten Hand eine ganz specifische Gebärde, indem er, die Hand im Gelenk nach innen aufwärts richtend, den Daumen mit dem Zeigefinger berührt, als wollte er, nachgrübelnd, sich selbst etwas klar machen. Ganz dieselbe Bewegung mit seiner Rechten macht der Pilger 9 auf Tafel IV. Dabei ergiebt sich, wenn man auf Tafel I vom Kopfe Jans (I, 4) zu der beschriebenen Hand (I, 2) eine Linie zieht, ein symmetrischer Gegensatz zu der Linie auf Tafel IV, die man vom Kopfe des heiligen Christoph zu der entsprechenden Hand (IV, 9) einzeichnet. Beachtenswert dabei ist noch der Umstand, dass sowohl der Reiter, der die auffallende Handbewegung macht, als auch sein Partner, der Pilger, streng im Profil gegeben sind. — Ferner: die Züge des Reiters I, 1, gewissermassen des letzten auf der linken Seite, umspielt ein Lächeln. Der letzte der Pilger auf der rechten Seite (IV, 18) lacht geradezu. Während mir nun das weltentrückte Lächeln des Reiters, in welchem Huberts Bildnis vermutet wird, wohl verständlich erscheint, weiss ich für das Lachen des Pilgers keine befriedigende Deutung zu finden. Ist es — wie man wohl gemeint hat — das blödsinnige Gelächter eines zerrütteten Gemütes? Wir hätten alsdann in diesen beiden von dem schweren Ernste aller übrigen so bedeutsam abstechenden allerletzten Gestalten des ganzen Altarwerks als leicht angedeutete Gegensätze vor uns: auf der einen Seite das Sinnbild des errungenen Himmelsfriedens, auf der anderen Seite den Repräsentanten der „bösen Weltlust“, der aber, obwohl mit frevelndem Lachen der Schar der Frommen sich zugesellend, unbewusst vielleicht doch auch auf dem Pfade zum Heile sich befindet. Den religiösen Anschauungen der Zeit würde dies nicht widersprechen, noch weniger aber dem sehr milden Empfinden der van Eyck's, die auf diesem Universalbilde christlichen Glaubens für den Ort ewiger Verdammnis keinen Platz erübrigten und nur am Fusse des Altarschreins das Fegefeuer dargestellt haben sollen. — Schliesslich: auf der rechten Seite wird zur Rechten des heiligen Christoph, charakteristisch über dessen beide parallel vorgestreckten Arme herüberragend, der Kopf des Pilgers IV, 2 sichtbar. Als Äquivalent hierfür scheint mir auf der linken Seite das ebenso die Eintönigkeit der wagerechten Linien unterbrechende Haupt jenes Pferdes zu wirken, das, von dem Reiter I, 3 im Zügel leicht emporgerissen, über die parallelen Hälse der zwei vordersten Rosse herüberblickt.

Wir haben bisher die Zusammengehörigkeit lediglich der inneren Tafeln II und III, sowie der äusseren Tafeln I und IV betrachtet. Fassen wir nunmehr die Tafelpaare auf jeder Seite zusammen und stellen wir Tafel I und II als Ganzes der Tafel III und IV gegenüber.

Zunächst: vollständige Symmetrie herrscht in Bezug auf das Schreiten einerseits der Eremiten und Pilger von rechts nach links und dem Ausschreiten anderseits der Pferde von links nach rechts in den zusammenführenden Richtungen auf ein gemeinsames in der Mitte liegendes Ziel zu, und zwar herrscht Symmetrie in Bezug auf die Fussstellungen der Fussgänger und das Heben der Pferdebeine. Alle Personen auf der rechten Seite nämlich, deren Füsse man sehen kann, setzen ohne Ausnahme den rechten Fuss weit vor, während der linke zurückbleibt. Es sind dies die Eremiten III, 1, 2, 3, sowie die Pilger IV, 1, 8, 9, 10. Wir können also im ganzen auf der rechten Seite sieben derartige Fussstellungen zählen. Auf der linken Seite dagegen heben alle Pferde, deren Beine man sehen kann, sehr energisch das linke Vorderbein in die Höhe, und — da sich kein Passgänger darunter befindet — ebenso das rechte Hinterbein. Es sind dies die Pferde der Reiter I, 1, 2, 3 und II, 1, 2, 3, im ganzen demnach sechs Pferde. Diese Zahlen entsprechen genau den oben in unserer Tabelle mitgeteilten. Es bedarf keines weiteren Hinweises darauf, dass durch diese Gleichmässigkeit des Tritts ganz gewiss nicht eine Art militärischen Marschierens veranschaulicht werden sollte, wohl aber eine symmetrische Entgegenstellung, die ihre Wirkung mit wunderbarer Sicherheit auf unser Gefühl ausübt, wenn es auch erst einer bewussten umständlichen Nachrechnung bedurfte, um sie unserem abstrakten Denken mundgerecht zu machen.

Symmetrie herrscht auch in Bezug auf die Armhaltung der Personen. Die Armhaltung war bestimmt durch die Reiterfiguren, bei denen naturgemäss der im Ellbogengelenk gebogene Arm einen rechten Winkel bildet, während der Vorderarm mehr oder weniger wagrecht nach vorn gerichtet ist. Dass der Reiter I, 1 seinen linken, übrigens vom Beschauer abgekehrten Arm, dessen Hand zudem gar nicht sichtbar wird, in die Seite stemmt, ist die einzige Abweichung. Alle Personen der rechten Seite nun, deren Arme sichtbar werden, posieren in der den Reitern korrespondierenden

gehüllt: aus Bescheidenheit, wie man gemeint hat. Sollte dieses Schwarz indessen nicht vielmehr eine Trauerkleidung bedeuten? Die Trauer um den verstorbenen Bruder, der wie in lichter Verklärung neben ihm einherzieht? Über die Trauerkostüme jener Zeiten fehlt mir jegliche Kenntnis, und in der mir augenblicklich zur Verfügung stehenden Litteratur finde ich nichts hierüber. Auffallend bleibt, dass dieses schwarze Kostüm auf dem Genter Altar ganz vereinzelt auftritt, selbst die Mäntel der Einsiedler und Pilger sind farbig. Freilich hängt um Jans Schultern ein Korallen-Rosenkranz, und am Halse wird ein schmaler Streifen des roten Unterkleides sichtbar. Doch bedünkt es mich, als seien dies bloss Zuthaten, die der koloristischen Wirkung des Gemäldes zu Liebe angebracht wurden: ein absolut neutraler schwarzer Fleck in der Mitte dieser glanzvollen Tafel möchte die Harmonie aufheben.

Weise, auch in diesem Betracht ihnen als Vorbild voranleuchtend der heilige Christoph am korrektesten. Man wende nicht ein: wie sollten sie denn anders die Arme halten, da sie doch auf Stöcke sich stützen, Rosenkränze tragen, ihren schleppenden Mantel in die Höhe ziehen. Nun: sie könnten ja auch mit der Hand in den Bart greifen, oder die Arme auf der Brust kreuzen, den Arm schlaff herabhängen lassen u. s. w. Sie halten indessen die Arme in der That so, dass es einem nicht schwer fällt, Zügel als in ihren Händen befindlich sich zu denken. Als Äquivalente wirken besonders: auf den innern Tafeln die parallel angeordneten rechten Arme der Herolde II, 1, 2 mit den bepanzerten Fäusten und die in ähnlicher Weise parallel komponierten linken Arme der Eremiten III, 2, 3, deren Hände sich ebenfalls zusammenballen; auf den äusseren Tafeln der rechte Arm des Reiters I, 1 mit zierlichst gehaltener feiner Hand und der linke Arm des Pilgers IV, 9, von dessen graziös gebildeter Hand der kleine Finger gleichfalls absteht. Auf Tafel II wird ausser vier Händen der drei Herolde nur noch eine Hand sichtbar, die rechte Hand des Reiters II, 6 im Hintergrunde, während von der linken Hand des Reiters II, 8 bloss der Handrücken zum Teil hervorschimmert; auf Tafel III wird ausser vier Händen der vordersten drei Eremiten nur noch eine Hand sichtbar, die linke Hand der einen Büsserin (III, 11) im Hintergrunde, mit der sie das Salbengefäss trägt, während von ihrer anderen Hand bloss die Fingerspitzen zum Vorschein kommen. Wir bemerkten früher, dass die Gestalten II, 8, 9 und III, 11, 12 symmetrische Paare bilden. Ziehen wir nun bei jedem dieser Paare von Kopf zu Kopf eine wagrechte Linie und hängen wir daran bei den inneren Köpfen senkrechte Lote, so treffen wir in jeder Tafel auf diejenige Hand, die mit der Hand auf der anderen Tafel räumlich-kompositionell gleichwertig wirkt. Was Tafel I und IV anbelangt, so befinden sich auf ersterer sechs, auf letzterer fünf Hände. Davon korrespondieren, wie wir sahen, in den specifischen Bewegungen und an den komplementären Stellen der Tafeln, die Rechte des Reiters I, 1 mit der Linken des Pilgers IV, 9, sowie die Rechte des Reiters I, 2 mit der Rechten des Pilgers IV, 9. Die Linke des Reiters I, 2 und die Rechte des Reiters I, 3 spielen in der Komposition weiter keine Rolle. Dagegen vielleicht die Hände des heiligen Christoph (IV, 1) und die des Reiters I, 5. Der heilige Christoph kehrt die linke Hand, wagrecht ausgestreckt, mit der Handfläche nach oben, während er mit der perspektivisch höher stehenden rechten Hand seinen Stab umklammert. Umgekehrt befindet sich die höher stehende rechte Hand des Reiters I, 5 in ähnlicher Lage wie die Linke des heiligen Christoph, während die tiefer stehende linke Hand des Reiters die Zügel ungefähr in der Weise erfasst, wie der Heilige seinen Stab. Zudem erblicken wir diese Händepaare auf jeglicher Tafel an einer Stelle, die, starre geometrische Symmetrie selbstverständlich immer bei Seite gesetzt, einander wohl entspricht.

Auf der linken Seite wird die Bildfläche durch drei lange ziemlich vertikal verlaufende Linien durchschnitten: die Lanzen der Herolde. Wir fühlen es: diesen Linien auf der linken Seite müssen ähnliche auf der rechten Seite entsprechen. Das Gleichgewicht auf der rechten Seite hierzu wird nun durch den langen Stab des heiligen Christoph, sowie durch zwei schlank wie Linien anmutende Bäume, eine Cypresse und eine Palme, hervorgebracht. Besonders zu beachten ist die Stellung der innersten Lanze (des Herolds II, 3) und die mit ihr kontrastierende Stellung von Christophs Stab. Die beiden äusseren Lanzen stehen mehr senkrecht, konform den Bäumen auf der rechten Seite. Nun befinden sich allerdings die Lanzen auf Tafel II, also einer inneren Tafel, während ihr Äquivalent auf der äusseren Tafel IV zu erblicken ist. Man kann als ganz ausgemacht annehmen, dass dies vom Künstler mit Bewusstsein gerade so und nicht anders angeordnet ist. Befänden sich je drei dieser auffallenden Linien auf den äusseren Tafeln I und IV, oder befänden sie sich auf den inneren Tafeln II und III, so würde jedermann sofort die peinliche Absichtlichkeit merken. Auf alle vier Tafeln verteilt aber müssten diese Linien geradezu unschön wirken. Infolge der wundervoll maskierten Symmetrie kommt so, wie das Arrangement getroffen ist, jener freie und grosse und doch wiederum auch gesetzmässige Charakter in die ganze Komposition, der das Auge des Beschauers aufregt und beruhigt zugleich.

Die gleichmässige von links unten nach rechts oben verlaufende Richtung der drei Lanzen wird auf derselben Tafel gewissermassen paralysiert durch das in strammster Haltung von links oben nach rechts unten gerichtete stahlumhüllte Bein des Herolds II, 1, das einzige menschliche Bein, welches auf dem linken Tafelpaare überhaupt sichtbar wird. Einbezogen in dieses systematische Widerspiel von im Gegensatze zu einander, recht eigentlich symmetrisch verlaufenden, das Auge des Beschauers im Banne haltenden geraden Linien erscheint sodann auf der rechten Seite der von rechts oben nach links unten gerichtete Stock des Eremiten III, 2 und das in derselben Weise gestellte rechte Bein des heiligen Christoph. Dieses Bein ist nun wiederum auf dem rechten Tafelpaare das einzige, das sichtbar wird, und es verdient angemerkt zu werden, dass es genau so wie das Bein des Herolds II, 1 vom Knie abwärts seine Form enthüllt zeigt. Dadurch nun, dass auf dem rechten Tafelpaare die mit der (im Stab des heiligen Christoph und den zwei Bäumen) etwas wenig sinnfälligen vertikalen Linienführung kontrastierende Linienbetonung zweimal auftritt, also verstärkt erscheint (im Stock des Eremiten und im Bein des

heiligen Christoph), dadurch, sage ich, ist zugleich eine gewisse Ausgleichung herbeigeführt im Verhältnis zum linken Tafelpaare, wo in den drei eng bei einander stehenden Lanzen die vertikale Linienmarkierung viel wuchtiger anklingt, indessen das Gegengewicht nur einmal, im Bein des Herolds, wirksam ist.

Als Äquivalente wirken ferner — indessen nicht der Linienrichtung nach, sondern bloss inhaltlich, als Symbole — zwei kleine Stäbe auf den äusseren Tafeln I und IV. Denn nicht ohne gegensätzliche Beziehung betrachtet werden kann der Umstand, dass das Abzeichen der Richter, das Richterstäbchen, nur einmal erscheint, in der Hand des Richters I, 5, und dass ebenso das Abzeichen der Pilgrime, der Pilgerstab, nur einmal zu sehen ist, beim Pilger IV, 11. Da zudem von diesem Pilgerstabe bloss der oberste Teil, ungefähr in der Länge des Richterstäbchens, sichtbar wird, so wirken diese in die Menschenknäuel der äusseren Tafeln hineingesteckten Stäbchen für das Auge entschieden gleichwertig, als ob von demselben Ingredienz auf jede Seite ein weniges verteilt sein sollte. — Im Anschluss hieran sei noch erwähnt, dass sich auf den Kopfbedeckungen der Pilger nur ein einziges Mal ein Schmuck findet. Es ist die auf der aufgeschlagenen Hutkrempe des in der Mitte der ersten Reihe schreitenden Pilgers IV, 8 oberhalb der Stirne angebrachte Muschel nebst Medaille. In symmetrischer Weise ist nun der einzige Schmuck auf den Kopfbedeckungen der gerechten Richter die Perlenrosette, mit welcher die Mütze des in der Mitte der ersten Reihe reitenden Mannes I, 3 oberhalb der Stirne geziert ist.

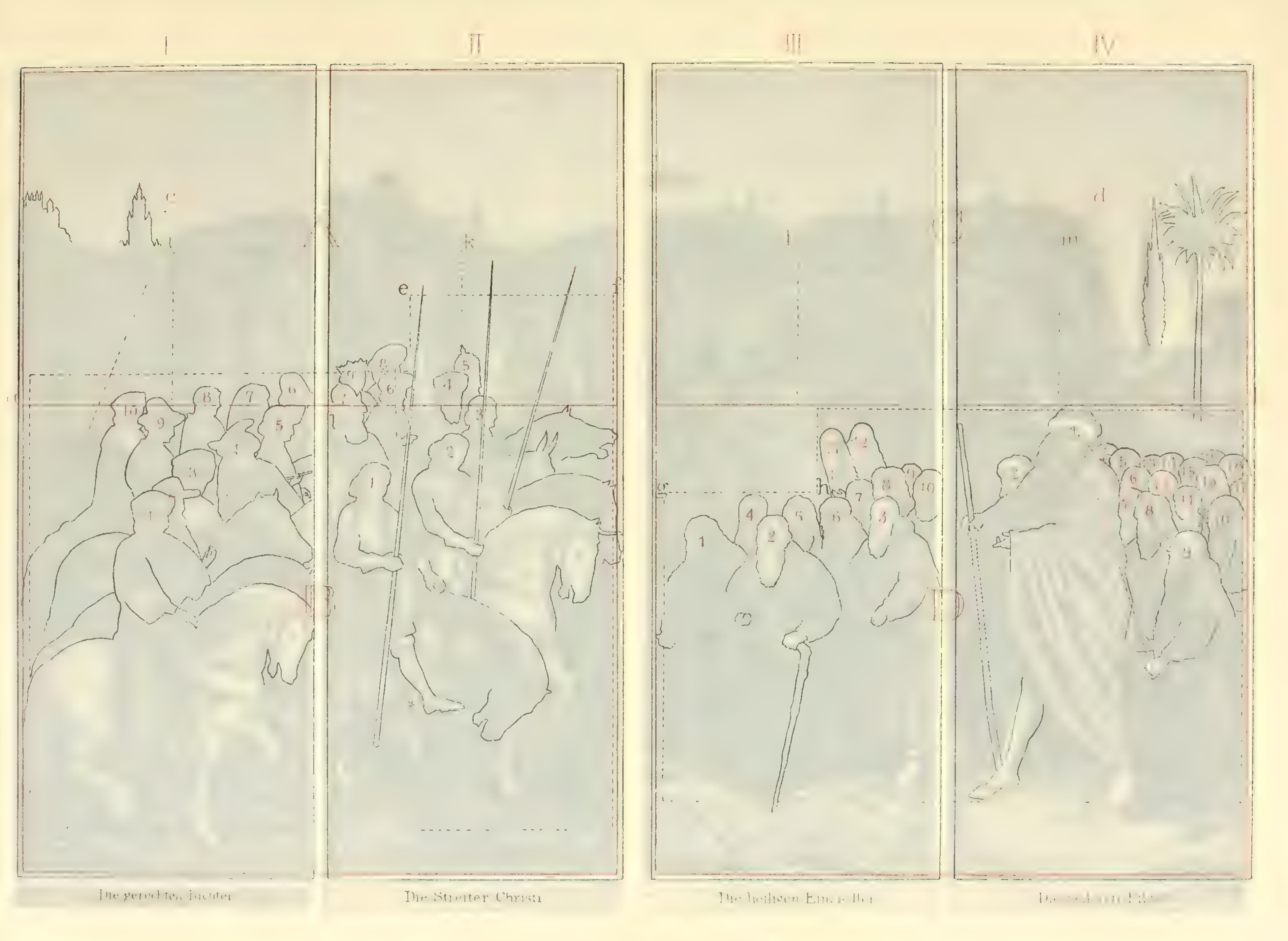
In welcher Richtung bewegen sich nun die beiden entgegengestellten Menschenmassen? Man sagt: die auf der einen Seite von rechts nach links und die auf der andern von links nach rechts. Recht wohl! Aber woher kommen sie ihres Weges? Es lässt sich dies auf den Bildern sehr gut beobachten. Auf der rechten Seite sind die Einsiedler einen Waldweg herabgekommen und haben dann eine Schwenkung nach dem Mittelbilde zu gemacht. Der Weg der Pilger ist in der Ferne ebenfalls sichtbar. Sie kamen über den am rechten Rande des Bildes liegenden Hügel herab und machen nun eine Schwenkung nach dem Mittelbilde zu. Die Reiter aber sind, als gemeinsame Kavalkade, nicht aus dem Hintergrunde des Bildes hervorgekommen, noch auch zogen sie seitlich in gerader Richtung herein, wie etwa der Schauspieler durch die Seitenkulissen die Bühne betritt. Sondern sie ritten — um mich gewagt, aber verständlich auszudrücken — vom Standpunkte des Beschauers her an der linken Seite auf allmählich ansteigendem Boden in das Bild hinein und machten dann, immer auf ganz leise aufsteigendem Boden weiter reitend, eine Schwenkung dem Mittelbilde zu. Es besteht demnach in der Bewegung der Massen ein reizvollster Gegensatz. Die Bewegungsrichtung wird veranschaulicht sowohl durch die Personen selbst als auch durch die Gestaltung der Landschaft. Rechts ist die Landschaft geöffnet, die Wege führen alle herunter und das Terrain fällt bis zum äussersten Vordergrund allmählich ab. Das Herabkommen der Scharen zeigt sich auch darin, dass uns die zu hinterst schreitenden Personen alle das Antlitz zuwenden. Dagegen ist die Felsenlandschaft links vollständig geschlossen, der Weg, den die Reiter daherkommen, verengt sich nach links zusehends, die abfallende Felsenwand schiebt sich je weiter links desto mehr zum Standpunkte des Beschauers heraus, gleich einer Barriere. Und das etwas mühselige Hinanreiten des Reitertrupps zeigt sich uns darin, dass wir die Hintersten vom Rücken sehen, eben wie sie in die sich verbreiternde Strasse einschwenken.

Die Menschen ziehen lautlos einher, sowohl die auf der rechten als auch die auf der linken Seite: jeglicher ist nur mit sich, seinen Gedanken und Empfindungen beschäftigt, die aber bei allen auf das gleiche Ziel gerichtet sind und etwas wie ein gemeinsames Fluidum um ihre Häupter verbreiten, so dass doch auch wieder der Eindruck hervorgerufen wird, als lebten und webten alle mit- und füreinander. Indessen: zu Fusse einherwallen und hoch zu Rosse einherziehen — das bleibt immer ein Gegensatz und bringt für den neutralen Zuseher schon an und für sich eine gewisse merklich fühlbare Verschiedenheit in den Stimmungsgehalt der Gruppen hinein. Es ist das animalische Leben der Rosse, ihr Stampfen, Kopfwerfen, Wiehern, Zügelbeissen, die Ruhelosigkeit, mit der sie im Vorwärtsstreben ihre Abstände voneinander beständig verändern, kurz ein Zug von Munterkeit, der auf dem linken Tafelpaare — der linken Wagschale des Altars, wie wir sahen — schwer ins Gewicht fällt. Unterhalb der Schar der vom heiligsten Ernste und hehrster Gemütsstille erfüllten Männer verbreitet sich, im ergreifenden Kontraste, die unbewusste kindliche Heiterkeit der Tierwelt.

Und auf dem rechten Tafelpaare? — Wie dumpf, fast schleichenden Schrittes, schiebt sich die fest aneinander gedrängte Masse der Büsser und Pilger heran. Bei höchstgesteigertem seelischen Empfinden die grösste äussere Ruhe. Hier erscheint der Mensch ganz allein, ganz nur auf sich selbst gestellt mit der Bürde und Schwere seines Menschentums, mit seinem Glauben und Zweifeln, Hoffen und Verzweifeln!

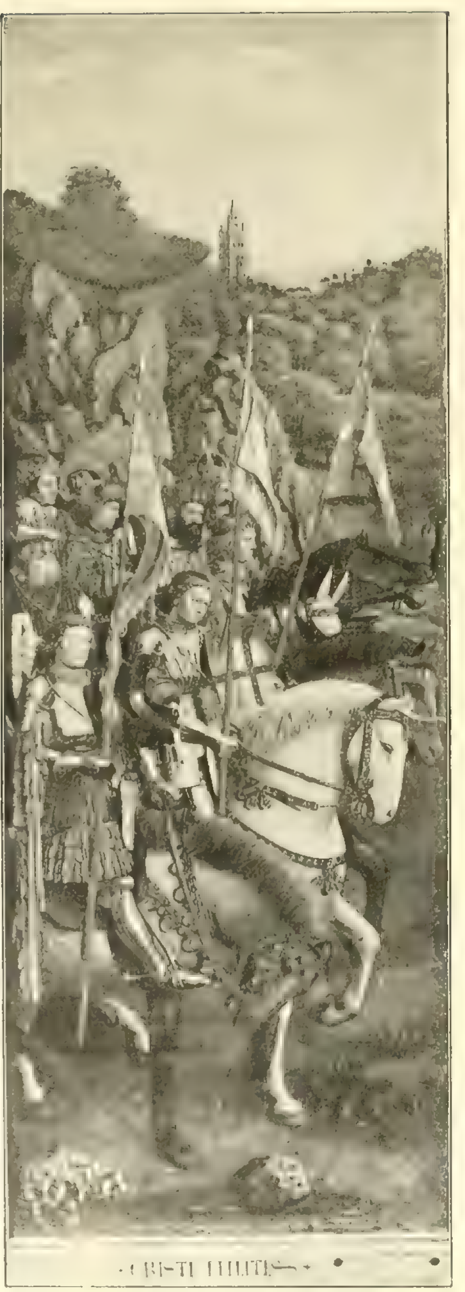
Und dennoch haben die Künstler, in deren Gemüte die Schöpfung dieser vier Tafeln aufkeimte, in einzig wundervoller Weise auch hier die Gleichung der beiden Wagschalen zu finden und zu erreichen gewusst.

Nicht unter dem Menschen, wie auf dem linken Tafelpaare, sondern ihm zu Häupten, auf den Wipfeln



HUBERT UND JAN VAN EYCK

Genter Altar. Innenseiten



der Bäume, über den Gipfeln der Hügel und hoch oben im Blau der Lüfte hüpfen, flattern, fliegen, schiessen durcheinander, schweben und ziehen dahin in schuldlosem, unbewusstem Lebensdrange, ewiger Lust und Daseinsfreude voll, die Geschlechter der Vögel, die lebendigsten, die heitersten aller Geschöpfe.

Wenn je ein Kontrast rührend und ergreifend war, dann ist es dieser dreifache Kontrast, der sich zu unserem Entzücken hier entfaltet, wie die Blätter einer Blütenkrone auseinanderstreben und doch von einem gemeinsamen Kelche zusammengehalten werden. Einmal: die ernstgesinnten Scharen der Gerechten und der Kraftvollen, und — sie auf willigem Rücken tragend, ihre treuen Diener, die frohgemuten Rosse. Sodann: aufgewühlten Gewissens, die Büsser, bedrängten Herzens, die Pilger, und — über ihnen ihre Tröster in Waldeinsamkeit und ihre Begleiter auf der Länderfahrt. Schliesslich aber: die Kontrastierung dieser Kontraste, die Gegenüberstellung dieser Doppelwerte und ihre Zusammenstimmung zu einer künstlerischen Einheit! Welchem Meister wäre nochmals ein ähnlicher Wurf gelungen?

Und welche feinste Abstufung der Kontraste untereinander! Links unten die mehr kompakte Masse der Pferde, welchen, bei aller Vitalität, in der Haltung und im Blick des Auges doch auch etwas vom feierlichen, aber durchaus nicht trüben Ernste der über ihnen befindlichen gelenkigen und von keiner Seelenschuld bedrückten Reiter anzuhaften scheint. Rechts oben die leichtbeschwingten, wie Mücken durcheinander wirbelnden, durch nichts beengten oder gebändigten Schwärme der Vögel, in reiner Lust und Freude den Tag geniessend, während unter ihnen die zum Teile im Gemüte tief erschütterten Büsser, Leute, die schwer an ihrer Vergangenheit zu tragen haben, die zudem auch in ihrer Körperbeweglichkeit durch die Gebrechen hohen Alters behindert sind, weniger auszuschreiten denn förmlich Wurzel fassen zu wollen scheinen. Es ist eine ausgleichende Wirkung übers Kreuz: links unten das relativ weniger entfesselte animalische Leben in mächtigen Tierleibern, und rechts oben die in ihrem Lebensdrange vollständig losgebundene, bei geringstem Volumen fast nur durch äusserste Agilität wirkende Tierwelt; dagegen nun wiederum rechts unten aufs höchste gesteigertes seelisches Pathos bei grösster äusserer Ruhe der menschlichen Gestalten und links oben relativ geringere Intensität des Empfindungsausdrucks bei anmutiger leichter Bewegtheit der menschlichen Körper. Diese vier Faktoren greifen harmonisch ineinander wie die Töne eines vierstimmigen Gesanges, als gliederte sich die Komposition nach den Klängen der vom van Eyck'schen Himmel herabdringenden Engelsmusik.

Es muss mit besonderer Betonung hervorgehoben werden, dass sich auf dem linken Tafelpaare kein einziger Vogel befindet, obwohl der Luftraum oberhalb der Landschaft zur Anbringung von Vögeln genau dieselbe Gelegenheit böte wie auf der rechten Seite. Die Vögel rechts sind Schwalben, ganze Schwärme, die vollen Breiten der Tafeln entlang, in ihren wechselreichen Flugbewegungen momentan, mit man möchte sagen japanischem Künstlerauge erfasst. Ferner, in grosser Höhe die Luft in Form eines V durchschneidend, Störche, sowie ein Aar, der sich majestätisch von seinen bewegungslos ausgebreiteten Schwingen tragen lässt. Wie sehr es den Künstlern darum zu thun war, das Vogelgewimmel kräftigst zum Ausdruck zu bringen, erkennt man auch daraus, dass die Schwalben bedeutend grösser gezeichnet sind als sie in Wahrheit aus dieser Entfernung erscheinen müssten.

Wenden wir uns nunmehr zur Landschaft. Unsere Betrachtung wird auch hier, wie bei allem Vorhergegangenen, lediglich die symmetrischen Werte ins Auge fassen. Die vier Tafeln, als ein grosses Rechteck genommen (wie sie unsere Abbildung zeigt), werden von vier Zonen quer durchzogen. Wir haben in diesem Verhältnis (4 zu 4) einen Antiparallelismus. Die vier Zonen sind: zu oberst der Himmel, zu zweit die eigentliche Landschaft (insofern sie über den Köpfen der Menschen sichtbar wird), zu dritt die Menschenscharen, zu unterst der frei sichtbare Erdboden. Ungefähr ein Sechstel der Bildhöhe bleibt für den Himmel frei, der als schmaler Streifen von fast überall gleicher Breite durch alle vier Tafeln sich hinzieht. Die Gewölkbildung ist auf den vier Tafeln dieselbe und wirkt gleich einer nivellierenden Bekrönung. In betreff der Zone der Menschenmassen vergleiche man die auf unserer Zeichnung mit schwarzer Punktierung eingefassten Flächen rechts und links. Dabei ergiebt sich, dass auf der linken Seite diese Fläche hinauf in die Zone der Landschaft eine durch die Linie ef markierte Einbuchtung macht, welcher auf der rechten Seite hinwiederum gegensätzlich eine Einbuchtung der Zone der Landschaft hinab in die Zone der Menschengruppe, markiert durch die Linie g h, entspricht.

Was nun die Zone der Landschaft anbelangt, so beachte man zunächst auf unserer beigegebenen Zeichnung die rotpunktierte Linie cd und ihre beiderseitigen ebenfalls rotpunktierten, schräg abfallenden Fortsetzungen zu den Bilderrändern nach rechts und links. Dieser dachartige Aufbau lässt auf beiden Seiten in je einem dreieckartigen Ausschnitt Ausblicke auf den tiefer zurückliegenden Hintergrund frei: links wird ein Berg sichtbar, rechts ein Thal mit weiter Fernsicht und ein kleinerer Hügel. Auf Tafel I entspricht das Schloss links und der hohe Turm rechts symmetrisch den Wipfeln der auf Tafel IV befindlichen Cypresse und Palme: es sind dies die beiderseitigen oberen Stützpunkte der Komposition. Im übrigen ist noch zu bemerken, dass auf Tafel II die Bergkamm-

linie des Mittelgrundes eine Mulde beschreibt, über die hinweg ebenfalls der ferne Hintergrund mit Hochgebirge sichtbar wird, während in äquivalenter Weise auf Tafel III in der Umrisslinie des Hügelkammes eine Einbuchtung erscheint, hervorgerufen durch einen Waldweg. Wer diese vier Altartafeln oberflächlicher betrachtet, etwa so wie man blinzelnden Auges modernste Bilder sich zu Gemüte zu führen sucht, für den wirken die auf dem linken Tafelpaare hervorragenden Türme und die auf dem rechten Tafelpaare hervorragenden Cypressen vollständig gleichwertig, ja, man muss schon schärfer hinsehen, um diese Bauten von diesen Bäumen zu unterscheiden. Die Landschaft auf jedem dieser Tafelpaare bildet eine vollkommene Einheit; dagegen hängen die Landschaften der beiden Tafelpaare mit der Landschaft des Mittelbildes nicht unmittelbar zusammen. Man hat darin einen Mangel der Komposition finden wollen und daraus in Bezug auf die zeitliche Entstehung der einzelnen Tafeln des Altarwerks die gewagtesten Schlussfolgerungen gezogen. Nach meinem Gefühle ist diese Unterbrechung der Landschaft künstlerisch beabsichtigt. Für den oberflächlichen Anblick zieht sich eine und dieselbe Landschaft durch alle fünf Tafeln, durch den ganzen Unterstock des Altarwerkes hin, und dies giebt dem Auge durch die Gleichmässigkeit der Linien ein im ganzen beruhigendes Gefühl. Näher zusehend, gewahren wir bei je einem der Tafelpaare eine kleine Unterbrechung der Landschaft, die lediglich auf die Rahmen zurückzuführen ist, welche einen Teil derselben verdecken. Zwischen den Tafelpaaren und dem Mittelbilde liegen aber grössere unsichtbare Teile der Landschaft, als durch eine blosse Verdeckung durch die Rahmen erklärlich sein könnte. Es sind dies ideale Abstände. Zwischen den Gruppen des Mittelbildes und den Gruppen der Flügel sollten sich noch, wenn auch nicht direkt für das Auge ersichtlich (was sich ja nicht machen liess), so doch merkbar für das Gefühl, weite Strecken Landes verbreiten. Der Abstand der vier herbeiziehenden Gruppen der Flügel von den vier Hauptgruppen des Mittelbildes muss ganz anders geartet bedünken als der Abstand eben dieser letzteren vier Gruppen von der in der Mitte der Haupttafel befindlichen Darstellung des Heilswunders. So erhalten wir, in der Empfindung wenigstens, einen Horizont, der sich bis in die Weiten der Welt auszudehnen scheint, um die Entferntesten wie die Nächsten, die nach dem Heile dürsten, gleichmässig der Gnade teilhaftig werden zu lassen. Die Aussenseite des Altars weist einen ähnlichen Fall auf, doch liegen die Verhältnisse dort anders, was zu untersuchen hier nicht meine Aufgabe sein kann. Dass aber dort so wenig wie hier — wie man wohl gemeint hat — die Ungeschicklichkeit die Rolle der Inspiration übernommen hatte, davon kann man sich überzeugt halten.

Bei diesem vollständig symmetrische Linien beschreibenden Aufbau der Landschaft nun herrscht trotzdem der reizvollste Gegensatz. Wir befinden uns auf der linken Seite diesseits, auf der rechten jenseits der Alpen. Die Landschaft links, mit ihrer Strenge, dem hochragenden finsteren Felsen, der gleich einem majestätischen Thore die Aussicht verschliesst, den burgartigen Architekturen, dem gepflegten Obstgarten, den fernen schneeigen Höhen, ist so recht ein Hintergrund für die Gewaltigen und Vornehmen der Erde. Dagegen enthüllt rechts der Wald idyllisch alle seine traute Heimlichkeit, trotz des kleineren Felsenklotzes, der sich hier aber bescheiden an den Fuss des Hügels gestellt hat und das Schauen nicht verwehren will, es zeigen sich uns die Zugänge zu den weltfernen Schlupfwinkeln der Einsamen, und wir blicken hinaus auf Fluss, bebautes Land und die fern hingebettete Stadt, in die Erdenweite hinaus, von woher alle die Pilgerscharen zusammenströmen.

Kompositionell am intensivsten wirken hier zwei fast gleich grosse, miteinander korrespondierende Flächen. Es sind dies die auf unserer Zeichnung mit rotpunktierten Linien umrissenen kleineren Rechtecke, welche durch die Buchstaben ik und lm kenntlich gemacht sind. Fast gleich gross und ein jegliches von ihnen beinahe genau dieselbe Stelle oberhalb der Mitte des Tafelpaares einnehmend, wirken sie absolut räumlich symmetrisch. Inhaltlich aber kontrastieren sie. Dort die eintönige graue Felsenwand, hier üppigstes Orangengebüsch. Öde, kalt, stumpf, leer wirkt so die eine Seite, überquellend, voll Pracht und Reichtum, voll Farbe, Saft und Mannigfaltigkeit präsentiert sich uns die andere.

Und nun ziehen wir eine Linie quer durch das Rechteck der vier Tafeln, die rote Linie ab unserer Zeichnung, wodurch wir den ganzen Komplex in vier ungefähr gleich grosse Teile zerlegt haben, die auf unserer Zeichnung mit den Buchstaben A, B, C, D kenntlich gemacht sind.

Und das Spiel der Gegensätze, das wechselseitige Aufwiegen der Werte, die Ausgleichung der Kontraste beginnt sofort wieder und zwar in höherer, umfassender, das Ganze beherrschender Art.

Der Teil B entzückt vor allem durch den Glanz und die Pracht der Kostüme, der Rüstungen, der Pferdegeschirre, des Geschmeides. Der Teil D wirkt düster durch die Dürftigkeit und Monotonie der Eremiten- und Pilgergewänder. Den Teil A, mit seiner herben Strenge, und Teil C mit seiner farbenreichen Üppigkeit haben wir soeben erst charakterisiert.

Es sind hier Werte vorhanden, die übers Kreuz sich aufwiegen. Teil A steht in Beziehung zu Teil D, und B zu C. Und da ist nun besonders die Ausgleichung von A und D sehr interessant. Im Teile A finden wir, trotz aller Öde, auch etwas Glanz: die

drei farbigen Wimpel der Heroldslanzen. In dem ebenfalls prunklosen Teil D wird dies aufgewogen durch die mit grösster Brillanz gemalten Rosenkränze und den Schmuck der Büsserinnen. Nebstbei wird die Eintönigkeit in zartester Weise unterbrochen auf Teil A durch weisse Nelken, die auf dem Steingeklüft ein kümmerliches Dasein fristen, und auf Teil D durch die auf den Erdboden verstreuten schimmernden Krystalle und Korallen. Es sei besonders betont, dass sich bei Teil B nicht die Spur eines Krystalls oder einer Koralle auf dem braunen Lehmboden findet, dessen Monotonie bloss die Abdrücke der Pferdehufe etwas beleben. Dies mag der Beobachtung, dass sich in der Luft des linken Tafelpaares kein einziger Vogel zeigt, an die Seite gestellt werden.

Und schliesslich: ein Blick auf die beiden Tafelpaare zeigt uns einen allgemeinen koloristischen Unterschied zwischen rechts und links, einen Gegensatz, der allerdings bloss wie ein zarter Hauch vorhanden ist. Während die rechte Seite die hehre Pracht und Glut der van Eyck'schen Farben wie in einer letzten noch möglichen Steigerung erscheinen lässt, so dass es uns dabei zu Mute wird, als strömte goldiges Braun wie mit einer gewissen Kraft aus Menschengesichtern, Kleidern, Felsen und Bäumen in unsere Augen, — liegt auf der linken Seite eine Nuance ausgebreitet, die man als ein silbriges Grau bezeichnen muss, wirkend gleich einem helleren Schimmer, der nicht aus den Dingen selbst hervorbricht, sondern sie freundlich umspielt.

Ich habe mich bemüht, das Problem so klar und anschaulich wie möglich zu entfalten. Trotzdem wird bei Auseinandersetzungen, wie die vorliegende, immer seitens des Verfassers ganz besonders an die willige Aufmerksamkeit und Mitthätigkeit des Lesers appelliert werden müssen. Wohl kann man, bis zu einem gewissen Grade, die einzelnen Fäden in dem grossen künstlerischen Gewebe nachweisen, aber das Letzte und Beste — die für das reflektierende Denken unerreichbare, weil nur in der Anschauung gegebene und nur durch sie zu erfassende Feinheit und Vollendung der Wirkung des Ganzen — muss der Beschauer vor dem Originale selbst in sich hervorrufen lassen.

Der jüngere van Eyck pflegte die Arbeit an seinen Werken damit abzuschliessen, dass er die stolz-bescheidene Devise: „als ich chan“ darauf setzte. Es sei mir gestattet, im Verfolg der zuletzt ausgesprochenen Gedanken, meinen eigenen Aufsatz mit diesem Signet zu versehen, aber — im nur bescheidenen Sinne.

DIE BILDNISSE DES ERASMUS VON ROTTERDAM

EIN BEITRAG ZUR VERGLEICHENDEN KUNSTGESCHICHTE

VON *JULIUS R. HAARHAUS*

Nichts Lehrreicheres giebt es als die Vergleichung von Arbeiten verschiedener Meister nach derselben Person und aus derselben Zeit.
Justi, Velasquez I. S. 251.

Von allen Erzeugnissen der bildenden Kunst gewährt wohl kein anderes dem Beschauer so andauernden und ewig neuen Genuss wie das gute Porträt einer interessanten Persönlichkeit. Besser als alle Biographien, Briefwechsel und Anekdoten vermag des Malers Hand das ganze Wesen eines Menschen wiederzugeben, und unmittelbarer als aus vielbändigen Werken offenbaren sich dem, der die krausen Schriftzeichen menschlicher Züge zu deuten versteht, aus den Linien des Bildnisses die Schicksale eines ganzen Lebens. Da zeugen die Furchen der Stirne von der rastlosen Arbeit der Gedanken, da künden verräterische Züge um Auge und Nase, um Wange und Kinn die Art des Charakters, und um die Winkel des Mundes spielen die feinen Fältchen des Kummers oder der Laune. Trotzig, finster und scheu oder sanft, licht und vertraut blickt uns das Auge an. Und dieses erregt unser Interesse am meisten, weil es uns die Seele des Dargestellten am reinsten entgegenspiegelt. Die Züge des Antlitzes können trügen, ja, sie sind vielfach das Werk einer bewussten oder unbewussten Verstellung, aber Blick und Ausdruck des Auges täuschen nie. Auch die Haltung des Porträtierten giebt uns über mancherlei Auskunft, sie kennzeichnet die Gewohnheit des Gebietens und den siegreichen Kampf gegen die Unbilden des Lebens oder demütiges Dulden und ergebenes Tragen zeitlicher Beschwerden. Nicht minder wichtig sind Gebärde, Kleidung und Umgebung. Sie machen uns mit den kleinen Tugenden der Schlichtheit und Bescheidenheit oder mit den kleinen Schwächen der Selbstgefälligkeit und Eitelkeit des Dargestellten bekannt und verraten uns seine Gesinnung in Bezug auf die Äusserlichkeiten des Lebens. Steht das Beiwerk des Bildes mit der porträtierten Person noch in irgend welchem Zusammenhange — und hierbei ist es nicht immer leicht, deren Anteil daran von den eigenmächtigen Zuthaten des Künstlers zu trennen — so können wir mit Bestimmtheit auf ein gewisses Selbstbewusstsein schliessen. Der Fürst, der sich mit den Insignien seiner Würde, der Feldherr, der sich mit dem Plane einer von ihm belagerten Festung, der Kaufmann, der sich mit einer Rolle Geldes, der Gelehrte, der sich mit seinen Büchern malen lässt, sie alle sind von ihrer Bedeutung auf ihrem speciellen Gebiete stark überzeugt.

Da aber naturgemäss jeder Künstler den Charakterzug des von ihm Dargestellten am stärksten hervorhebt, der seinem eigenen Wesen am meisten entspricht, oder der ihn aus irgend einem Grunde am lebhaftesten interessiert, so vermag erst ein sorgfältiges Vergleichen mehrerer Porträts einer Persönlichkeit ein wahres Bild derselben zu geben. Hierbei gewinnen auch die minderwertigen Bildnisse für den aufmerksamen Beobachter einige Bedeutung, weil sie einzelne Züge des Idealbildes bestätigen können.

Zu dem Versuche einer Vergleichung eignen sich die Bildnisse des Erasmus von Rotterdam ganz besonders, denn erstens lassen sich unsere Beobachtungen an der Hand zahlreicher charakterisierender Äusserungen in seinen eigenen Werken und denen der Zeitgenossen vortrefflich kontrollieren, und zweitens rühren die ausserordentlich zahlreichen Bilder zum Teile von Meistern allerersten Ranges her.

Die Fülle des vorhandenen bildlichen Materials erklärt sich aus Erasmus' internationalem Rufe als Gelehrter und Schriftsteller. Durch sein „Lob der Thorheit", das bei Lebzeiten des Verfassers in 27 Auflagen erschien, war sein Ansehen selbst in den Kreisen befestigt, die sonst der humanistischen Bewegung fern standen. Man traf sein Bild in den Gemächern der Fürsten und Vornehmen wie in der Studierstube der Gelehrten und den Wohnungen der Bürger. Selbst bei seinen Gegnern war Erasmus in effigie zu finden;



Abb. 1. Kopie nach Quentin Massys. Hampton-Court.

wir lesen von einem Baseler Doktor, der ihn in seinem Zimmer hängen hatte, um ihm gelegentlich seine Verachtung in recht drastischer Weise auszudrücken!

Sodann war der berühmte Mann mit dem eigenartigen Äussern ein willkommener Vorwurf für die Künstler und ist es, wie die modernen Darstellungen in den Galerien zu Rotterdam und Antwerpen darthun, bis heute geblieben. Selbst das letzte Drittel des 18. und das erste des 19. Jahrhunderts, eine Zeit, die sich dem geistvollen Humanisten gegenüber ablehnend verhielt, und deren Gelehrte ihre Beschäftigung mit den Schriften des Erasmus vielfach entschuldigen zu müssen glaubten, hat noch Künstler hervorgebracht, die seine äussere Gestalt mit unverkennbarer Liebe dargestellt haben. Es sei nur an Daniel Chodowiecki und Johann Heinrich Lips erinnert. Bei Wilhelm von Kaulbach freilich, dessen Jugend in die Zeit der Erasmus-Verachtung fällt, lässt sich die Missstimmung gegen den Gelehrten deutlich erkennen. Er hat auf seinem Wandgemälde „Das Jahrhundert der Reformation" im Treppenhause des neuen Museums zu Berlin aus Erasmus eine echte Wagner-Gestalt gemacht, der nur das für Faust's beschränkten Famulus typische Augenglas und die Studierlampe fehlen.

Wie stark übrigens die Persönlichkeit des Erasmus auf die Zeitgenossen wirkte, geht am besten aus der Thatsache hervor, dass keiner derselben seiner Erwähnung thut, ohne uns zugleich ein Bild von seiner Gestalt, seinem Antlitz und seiner Lebensweise zu entwerfen, ein Zug, der um so bemerkenswerter ist, als das Interesse am Individuum damals erst zu erwachen begann. Und noch 250 Jahre nach dem Tode des berühmten Humanisten bekennt Lavater: „Das Gesicht des Erasmus ist eines der sprechendsten, der entschiedensten Gesichter, die ich kenne."

Hiervon war vielleicht niemand so lebhaft überzeugt, wie Erasmus selbst. Er bemühte sich nach Kräften, seinen Bildnissen die weiteste Verbreitung zu verschaffen und war glücklich, wenn er sie bei Fürsten oder sonstigen hochgestellten Personen unterbringen konnte. Er wollte nicht nur in seinen Werken, sondern auch in seiner Erscheinung weiterleben, auf die er stolz war, weil sie deutlich verriet, dass in ihm ein gewaltiger Geist über einen schwächlichen und kränklichen Körper den Sieg davongetragen habe.

So schreibt er dem Erzbischof Warham von Canterbury nach Übersendung seines jetzt in Longford-Castle befindlichen Bildnisses: „ich hoffe, dass Dir mein gemaltes Porträt zugekommen ist, welches ich Dir schickte, damit Du etwas von Erasmus hättest, wenn mich Gott von hier abrufen sollte", und bei Übersendung des ihn und Petrus Ägidius darstellenden Doppelbildes an den Kanzler Morus: „hier schicke ich Dir die Tafeln, damit wir immer bei Dir sein mögen, auch wenn wir einmal nicht mehr sind".

Diese Doppeltafel, von Quentin Massys im Frühjahr des Jahres 1517 zu Antwerpen gemalt, wird als ein wahres Wunderwerk der Kunst in der zeitgenössischen Korrespondenz häufig erwähnt. Am 8. September sandten die beiden Freunde ihr Geschenk durch Petrus Cocles nach Calais, wo der Kanzler sich gerade aufhielt. Es ist für dessen Kunstverständnis vielleicht bezeichnend, dass er den Nebendingen der Darstellung in seinem Dankesbriefe wie in den auf die Tafel gedichteten lateinischen Versen weit grössere Bewunderung zollt, als den Köpfen der Porträtierten selbst und namentlich der Nachbildung eines von ihm an Petrus Ägidius gerichteten Briefes in dessen Hand das höchste Lob spendet. Erasmus, der, obwohl selbst Dilettant mit Stift und Pinsel, sonst nirgends für Werke der bildenden Kunst Interesse zeigt, steht der Quentin'schen Arbeit ganz anders gegenüber. Für ihn hatte das Bild schon deshalb besondere Bedeutung, weil es das erste Porträt war, zu dem er gesessen hatte.

Allein Quentin Massys ist nicht nur der erste Darsteller des Erasmus, er ist auch der Schöpfer des Erasmus-Typus, der Künstler, dessen Auffassung von der Persönlichkeit des Gelehrten für alle späteren massgebend geblieben ist. Das Original von Quentin's Erasmus-Porträt ist verloren gegangen, aber wir gehen wohl nicht irre, wenn wir mit H. Grimm und Woltmann das in der Galerie von Hampton-Court-Palace befindliche Bildnis als eine Kopie des Quentin'schen Porträts betrachten. (Abb. 1.) Es ist leider nicht zum Besten erhalten, entspricht aber den Beschreibungen des Originals, passt als Gegenstück zu dem noch erhaltenen Bilde des Ägidius (Longford Castle) und verrät sowohl in der charakteristischen Gesamtauffassung wie in den gut beobachteten Einzelheiten auf den ersten Blick den bedeutenden Künstler, der unter den Niederländern jener Zeit sich allein befähigt fühlte, die Erscheinung des Erasmus im Bilde oder, genauer, in einem farbig ausgeführten Porträt festzuhalten.

Erasmus ist in seiner Studierstube am Schreibpulte dargestellt, wie er, nach rechts gewandt, an seiner Paraphrase zum Römerbrief schreibt. Sein Haupt bedeckt die barettartige Mütze. Das weite Gewand, dessen Pelzbesatz kaum noch zu erkennen ist, fällt in schweren Falten herab. Die ziemlich kleinen Augen sind nach unten gerichtet, scheinen aber nicht auf die Schrift, sondern über das Buch hinauszusehen. Besondere Beachtung verdienen die wulstigen Lippen, die stark markierten Mundwinkel und die scharfe Falte, die sich von der Mitte der Wange nach dem Kinn hin erstreckt. Die Hände sind mit besonderer Sorgfalt gemalt, namentlich die rechte, deren Zeige-

finger mit einem Siegelringe geschmückt ist. Der Schreibende hält die sehr spitze Rohrfeder mit den auffallend gestreckten drei ersten Fingern, während der kleine und der Goldfinger nach innen gezogen sind. Die Linke stützt sich auf das Buch und hält das weiss gebliebene erste Blatt nieder. Im Hintergrunde liegen auf einem Büchergestell, an dem eine grosse Papierschere hängt, Bücher, auf deren Schnitt die Titel von Erasmus' Werken: MOR ... (*Μωριας ἐγκωμιον*) NOVVM TESTAMENT .. *ΛΟΥΚΙΑΝΟΣ* .. HIERONYMVS zu lesen sind. Dieser Kopie des Quentin Massys'schen Bildes entspricht in allen wesentlichen Punkten ein äusserst roh ausgeführter anonymer Holzschnitt vom Jahre 1522. Hier ist jedoch der Schreibende, der sich auf Quentin's Bilde ein wenig nach rechts wendet, völlig im Profil dargestellt; Stirn, Nase, Mund und Kinn verraten deutlich, dass der Künstler sich bemüht hat, die Kontur dieser Gesichtsteile in die von ihm aus technischen Gründen bevorzugte Stellung zu übertragen. (Abb. 2.) Das Charakteristische auf Quentin's Bilde ist daher beim Holzschnitt bis zur Karikatur übertrieben — nicht nur das Antlitz mit der starken Wangenfalte, dem kräftig entwickelten Kiefer und den gleichfalls über das Buch hinwegsehenden Augen, sondern auch die schreibende Hand, deren beide letzten Finger völlig nach innen geschlagen sind und von den drei anderen weit abstehen.



ΤΗΝ ΚΡΕΙΤΤΩ ΤΑ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ ΔΕΙΞΕΙ.
IMAGO AD VIVAM EFFIGIEM EXPRESSA.

Abb. 2. Anonymer Holzschnitt von 1522.

Ein in gemischter Kupferstichmanier ausgeführtes, von F. Lehmann gestochenes Blatt — offenbar aus den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts — ist unverkennbar nach jenem Holzschnitt hergestellt. Es zeigt Erasmus bis zur Mitte des Oberkörpers und ist vom Stecher fälschlich mit „H. Holbein pinx." bezeichnet worden.

Aus dem Briefe des Erasmus an Henricius Botteus vom 29. März 1528 wissen wir, dass Quentin Massys auch erzgegossene Bildnisse von ihm gefertigt hat. Eine im Baseler Museum befindliche grosse bronzene Denkmünze mit der Jahreszahl 1519 unter dem Kopfe des Erasmus muss in der Zeit seines Antwerpener Aufenthaltes entstanden sein und zeigt in der Auffassung des (nach links gewandten) Kopfes allerdings eine so auffallende Ähnlichkeit mit dem oben beschriebenen Gemälde, dass ich nicht anstehe, sie für eine Arbeit des Quentin Massys zu halten. (Abb. 3.) Diese Ähnlichkeit erstreckt sich nicht nur auf Nase, Mund, Kinn und Kieferbildung, sondern sogar auf Stellung und Ausdruck des Auges. Das Seltsamste ist aber, dass die Medaille und der Holzschnitt dieselbe Legende haben, die Worte: *ΤΗΝ ΚΡΕΙΤΤΩ ΤΑ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ ΔΕΙΞΕΙ.* IMAGO AD VIVAM EFFIGIEM EXPRESSA. Diese sonst ganz ungewöhnliche Umresp. Unterschrift weist darauf hin, dass Medaille und Holzschnitt in irgend einem Zusammenhange stehen. Vielleicht finden sich jene Worte schon auf dem Original des Gemäldes und sind vom Künstler zur Medaille noch einmal verwandt, von dem unbekannten Holzschneider aber einfach kopiert worden.

Die Medaille als solche ist wiederholt in Kupferstich nachgebildet worden. Sehr wahrscheinlich ist auch die Radierung des Hieronymus Hopfer darauf zurückzuführen, wofür nicht nur die charakteristischen Einzelheiten des Kopfes, die Profillinie, die Wangenfalte und der übermässig starke Kiefer, sondern auch die Anordnung des Gewandes und das Barett mit den auffallenden seitlichen Wülsten sprechen dürften. (Abb. 4.) Das in Form, Stellung und Ausdruck völlig verfehlte Auge dürfte sich dadurch leicht erklären lassen, dass Hopfer ein in jener Gesichtspartie schlecht ausgegossenes Exemplar der Medaille als Vorlage zur Verfügung hatte. Die Worte der Medaille: „Imago" u. s. w. sind hier ins Deutsche übertragen und lauten DIE BILDNVS NACH LEBLICHER GESTALT AVSGETRVCKT, während eine unter dem Porträt stehende und zum Teil in dasselbe hineinragende Büste des Terminus — Erasmus' Wappenzeichen — mit den



Abb. 3. Denkmünze von 1519. (Quentin Massys?) Museum zu Basel.

daneben angebrachten Worten: DER TOD IST DIE LEST LINI DER DING . ICH WEICH KAIM der Terminus-Darstellung und der Umschrift „Mors ultima linea rerum — Concedo nulli“ auf der Reversseite der Medaille genau entspricht.

Eine zweite, dem zuletzt beschriebenen Blatt sehr ähnliche kleinere Radierung unterscheidet sich von diesem nur durch die unvollkommenere Technik und das weit grössere, mehr geradeaus gerichtete Auge. Sie scheint nicht von Hopfer selbst herzurühren. Endlich verrät ein Lukas Cranach zugeschriebenes, jedenfalls aber von einem seiner Schüler gezeichnetes Holzschnitt-Medaillon-Porträt des Erasmus (zusammen mit dem ähnlich ausgeführten Bildnisse Ulrichs von Hutten wiederholt in Streitschriften abgedruckt) unverkennbar den Einfluss der Quentin Massys'schen Denkmünze.

Dieser ersten Gruppe von Erasmus-Bildern stehen zeitlich die drei im Jahre 1523 von Hans Holbein gemalten Porträts am nächsten. Alles Wissenswerte über diese wie über die Serie von 1530 hat Woltmann in seinem Holbein-Buche mit Fleiss und Scharfsinn zusammengestellt. Es bleibt mir nur übrig, auf einige Punkte hinzuweisen, die für uns von besonderer Bedeutung sind. Die drei Bilder entstanden im Sommer des genannten Jahres und sind ebenfalls auf Bestellung des Erasmus, der sie zu Geschenken benutzte, gemalt worden. Das erste derselben, einst in der Arundel-Sammlung, später in Dr. Meade's Besitz, jetzt in Longford-Castle, war für den Erzbischof Warham von Canterbury bestimmt und zeigt den Porträtierten in einer durchaus neuen Auffassung. Woltmann beschreibt es mit folgenden Worten: „Erasmus mit schon ergrautem Haar und blauen Augen trägt Doktorhut und Pelzrock, sein Gesicht zeigt sich zu dreivierteln und ist nach links gerichtet. Den Hintergrund bildet ein Pilaster mit elegantem Renaissance-Ornament und ein grüner Vorhang, der, etwas zurückgeschlagen, ein Brett mit Büchern und Wasserflasche sehen lässt. So blicken wir in das Stillleben von Erasmus' häuslicher Existenz. Die Hände ruhen auf einem rotgebundenen Buche, welches durch eine halb griechische, halb lateinische Inschrift als die „herculische Arbeit des Erasmus von Rotterdam“ bezeichnet ist.“



Abb. 4. Radierung von Hieronymus Hopfer.

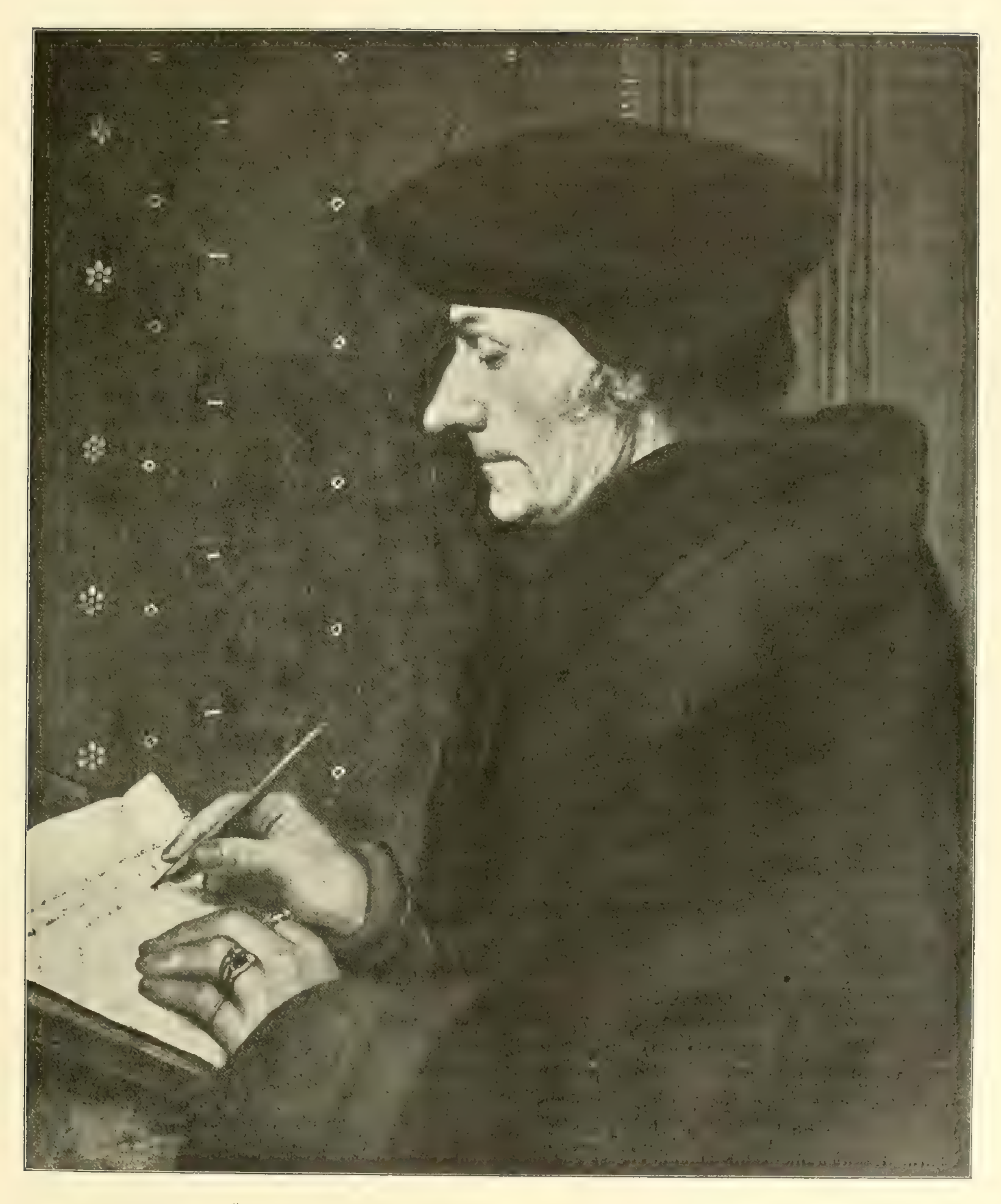


Abb. 5. Ölgemälde auf Papier von Hans Holbein vom Jahre 1523. Louvre.
Photographie von Braun, Clement & Co. in Dornach.

Dieses Bild ist durch zahlreiche Stiche, besonders durch die von Vorstermann, G. W. Knorr, E. Desrochers, Pierre Philippe, J. B. Brühl, C. Dankertz, H. Bary, B. Moncornet, J. Baptist, J. J. Haid und C. Meyer so bekannt geworden, dass ich aus räumlichen Gründen von einer Reproduktion an dieser Stelle absehen kann. Holbein selbst hat es mehrmals kopiert. Auch das 1537 gemalte Erasmus-Porträt von Georg Pencz (jetzt Windsor-Castle) ist unmittelbar auf das zuletzt beschriebene Bildnis zurückzuführen, ebenso das mit architektonischem Hintergrund versehene Bild von Steenwijck (jetzt in Hampton-Court). Wichtiger sind für uns die beiden anderen Holbein'schen Bilder vom Jahre 1523. An ihnen hat Quentin Massys insofern Anteil, als seine Auffassung von Erasmus' Persönlichkeit von Holbein entschieden adoptiert worden ist. Vielleicht hat Erasmus selbst, der, wie wir wissen, von dem Quentin'schen Bilde sehr entzückt war, den jungen Baseler Künstler dazu bestimmt, sich an jenes Porträt thunlichst anzulehnen, und diesem Wunsche ist Holbein, unbeschadet seiner eigenen künstlerischen Individualität, nach Kräften nachgekommen. Wir sehen sowohl auf dem im Louvre wie auf dem in Basel befindlichen Bilde, die sich bei flüchtiger Betrachtung überhaupt sehr ähneln, Erasmus, im Profil nach links gewandt, an einem Pulte stehend schreiben. Den überaus ruhigen Ausdruck des Antlitzes, der die auf die Arbeit koncentrierten Gedanken verrät, die Haltung des ganzen Körpers, besonders auch die der Hände, haben sie mit Quentin's Bild gemeinsam. Dennoch ist der Gesamteindruck, den die Holbein'schen Bildnisse auf den Beschauer machen, ein anderer: die Züge sind wesentlich verfeinert und einzelne, bei Quentin stark markierte Falten, wie die von der Mitte der Wange zum Kinn, sind bei Holbein völlig verwischt oder nur durch leichte Schatten angedeutet. Meines Erachtens ist bisher nicht genügend auf den grossen Unterschied hingewiesen worden, der zwischen dem im Louvre und dem im Baseler Museum befindlichen Bilde besteht. Vielleicht hat das Baseler Porträt, das mit Ölfarbe auf Papier gemalt ist, durch spätere Übermalung gelitten, aber in seinem jetzigen Zustande macht es nicht den Eindruck einer Holbein'schen Arbeit. Hält man beide nebeneinander, so fällt der Unterschied sofort ins Auge. Auf dem Louvrebild (Abb. 5. Von Karl I. von England Ludwig XIII. von Frankreich als Gegengabe für Leonardo's Johannes geschenkt) erscheint Erasmus gebeugter und älter, das Kinn ist knochiger, die untere Gesichtspartie faltiger, dabei die Fläche des Antlitzes breiter, die Hände sind von überzeugender Naturwahrheit, die Finger anatomisch richtig gegliedert, die Fingernägel gross und schön geformt, an den Wurzeln mit helleren Halbmonden und auf den Rücken mit Reflexen versehen. Die Studien zu diesen Händen befinden sich noch im Louvre. Das Baseler Bild, das Erasmus nach Woltmann's Vermutung seinem damals in Frankreich befindlichen jungen Freunde Bonifacius Amerbach sandte, und das auch im Amerbach-schen Inventar erwähnt wird, zeigt den Gelehrten jugendlicher. (Abb. 6.) Er gleicht mehr einem jungen, überarbeiteten Mönche mit scharfen Zügen, spitzer Nase und tiefliegenden Augen; das Ohr, das auf dem Louvre-Bilde noch teilweise zu sehen ist, verschwindet unter den Haaren. Die dunkle Falte des Mundwinkels zieht sich als schmaler Schatten bis über die Oberlippe hin und ist von einzelnen Stechern für einen Schnurrbart gehalten und als solcher nachgebildet worden. (Zuletzt noch von C. Barth, der das Bild übrigens Dürer zuschreibt.) Geradezu stümperhaft sind die Hände. Sie sind gedrungen und plump, ohne deutliche Gliederung der Finger. Die Nägel sind winzig und flach. Wie der Holzschnitt in Merian's Kosmographie zeigt, entsprach der Hintergrund ursprünglich der gewirkten Tapete des Louvre-Bildes. Stiche nach dem Baseler Bilde sind nicht häufig und fast sämtlich späteren Datums (S. Gränicher, G. C. Schmidt, C. Barth); nach



Abb. 6. Ölgemälde auf Holz, angeblich von Hans Holbein. Museum zu Basel.
Photographie von Braun, Clement & Co. in Dornach.

dem Louvre-Bilde selbst ist mir keiner zu Gesicht gekommen, wohl aber ein Facsimile-Stich von J. C. François nach einer sehr charakteristischen wenn auch skizzenhaften Kopie in Rötel.



Abb. 7. Handzeichnung von Albrecht Dürer vom Jahre 1520. Sammlung Léon Bonnat, Paris.

Eine eigentümliche Stellung nimmt unter den Bildnissen des Erasmus der Dürer'sche Stich ein. Während seines Aufenthaltes in den Niederlanden hatte Dürer den Erasmus, der ihm äusserst freundlich entgegengekommen war und ihn mit einem spanischen Mantel und drei Zeichnungen (vermutlich von seiner eigenen Hand) beschenkt hatte, zweimal flüchtig mit Kohle skizziert; eine dieser Skizzen hat sich erhalten und befindet sich in der Sammlung des Malers Léon Bonnat zu Paris (früher beim Grafen Andreossy, dann bei Jean Gigoux). (Abb. 7.) Diese an sich nicht sehr ähnlich ausgefallene Handzeichnung liegt dem Stiche zu Grunde, den Dürer im Jahre 1526 auf wiederholtes Drängen des Erasmus ausführte. (Abb. 8.) Die Erinne-

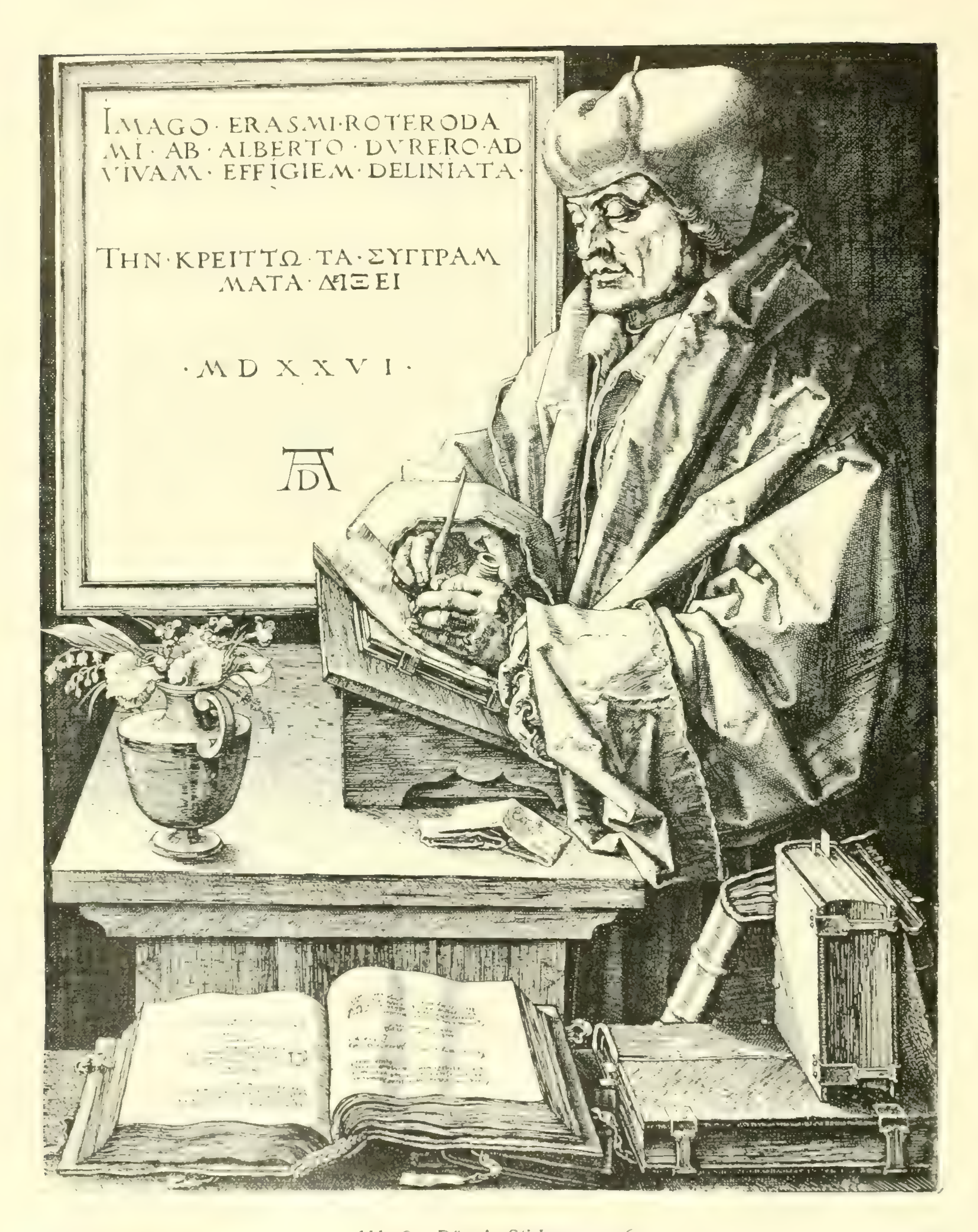


Abb. 8. Dürer's Stich von 1526.

rung an das „alt Männlein“ war bei dem Künstler offenbar sehr verblasst, infolgedessen begnügte er sich damit, das skizzierte Porträt in die von Quentin Massys angewandte Stellung zu übertragen, wobei die geringen Spuren der Porträtähnlichkeit freilich völlig verloren gingen. Dass Dürer Quentin's Erasmustypus gekannt hat, scheint mir nicht allein aus Körperhaltung und Kopfstellung des an einem Pulte schreibenden Gelehrten, sondern auch aus der lateinischen und griechischen Inschrift des Stiches hervorzugehen, die der Umschrift der Bronzemedaille und der Unterschrift des Holzschnittes von 1522 völlig entspricht, nur dass in der lateinischen Legende der Name des Künstlers eingefügt, und statt des Wortes „expressa“ die Form „deliniata“ gebraucht ist. Aus Dürer's Tagebuch der niederländischen Reise ersehen wir, dass er Quentin's persönliche Bekanntschaft machte. Vielleicht hat er in dessen Werkstatt eine Skizze oder Kopie des Erasmus-Bildes gesehen. Dürer's Bild ist nicht nur unähnlich, sondern geradezu von abschreckender Hässlichkeit — man könnte es Karikatur nennen. Das Antlitz entspricht in keinem Teile der Wirklichkeit oder den Arbeiten Quentin's und Holbein's, und bei keinem anderen Porträt hat die Phrase vom Bilde, „welches besser seine Schriften zeigen“, mehr Berechtigung als bei diesem. Dürer selbst war sich der Unzulänglichkeit seiner Kunst in diesem Falle bewusst; die fleissige Ausführung des Beiwerkes sollte den Beschauer offenbar für die Unähnlichkeit des Bildes entschädigen oder ihn darüber hinwegtäuschen.

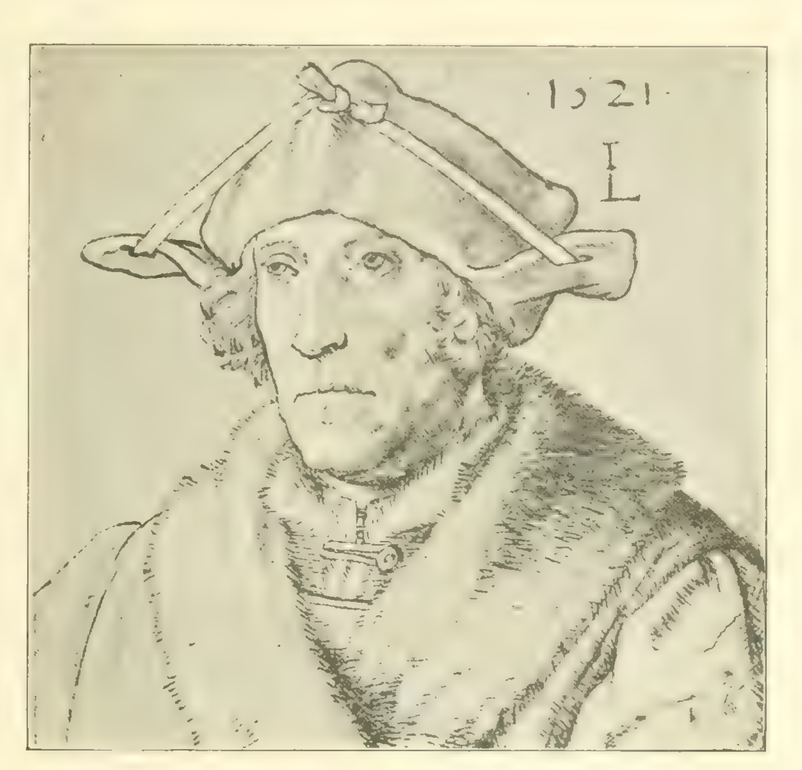


Abb. 9. Handzeichnung von Lukas van Leyden vom Jahre 1521.

Erasmus selbst, der von dem Kupferstiche sicherlich wenig erbaut war, schob in seinem Dankesbrief die Unähnlichkeit des Bildes auf den Umstand, dass er sich in den letzten fünf Jahren eben sehr verändert habe. Trotz seiner Mängel hat Dürer's Stich die weiteste Verbreitung gefunden. Hondius, Th. de Bry und viele Stecher dritten Ranges haben Kopien dieses letzten der von Dürer gestochenen Blätter geliefert.

Wenn man mit der in den Kreisen holländischer Kunstkenner verbreiteten Tradition die kleine Handzeichnung des Lukas van Leyden in der Teyler-Stiftung zu Haarlem, die jüngst durch das im Verlage von H. Kleinmann & Cie. erschienene vortreffliche Werk „Handzeichnungen alter Meister der holländischen Schule“ allgemein bekannt geworden ist, für ein Bildnis des Erasmus halten will, so muss man dieselbe den Dürer'schen Arbeiten anreihen. (Abbildung 9.) Sie ist etwa um dieselbe Zeit entstanden, wie die Dürer'sche Skizze, mit der sie im Ausdruck eine gewisse Ähnlichkeit aufweist, so sehr Einzelheiten in der Gesichtsbildung und im Kostüm (das Barett mit den durch ein Band emporgehaltenen Ohrenklappen!) von der Auffassung des deutschen Meisters abweichen.

Für Erasmus musste es eine Genugthuung sein, dass ihn der inzwischen berühmt gewordene Holbein im Jahre 1530 noch einmal in einer ganzen Serie von Meisterbildern verewigte. Leider giebt uns der Briefwechsel des Gelehrten keine Auskunft darüber, für wen diese Porträts bestimmt waren. Nur von einem der Bilder wissen wir, dass Goelenius, Professor der Theologie in Loewen, es bei Holbein bestellte und dem Bischof von Kulm, Dantiscus, zum Geschenk machte. M. Curtze stellt die Vermutung auf (Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst IX. Sp. 537ff.), dass dieses Porträt aus Ermland, wo Dantiscus später als Bischof lebte, zur Zeit des Dreissigjährigen Krieges von den Schweden entführt und durch die Königin Christine nach Italien gebracht worden sei. Dort befinden sich jedoch zwei, nach Burckhardt's, Mündler's, His' und Woltmann's Ansicht beide von Holbein herrührende Erasmus-Bilder (Parma und Turin). Beide stimmen in Auffassung und Ausführung völlig überein, sie zeigen den Gelehrten in der vom Long-

ford-Castle-Bilde her bekannten Dreiviertel-Profilstellung, unter den Händen ein aufgeschlagenes Buch. Das in Parma befindliche Bild ist häufig kopiert worden; unzweifelhaft sind die Wiederholungen in Rotterdam (Museum Boymans), Wien (Belvedere) und St. Petersburg (Kaiserl. Eremitage und Sammlung des Fürsten Strogonow) auf dieses Porträt zurückzuführen. Etwa gleichzeitig mit dem Parma-Bilde entstand das vortreffliche kleine Rundbild (jetzt Museum zu Basel, Abb. 10), von dem ebenfalls zahlreiche Kopien vorhanden sind (drei im Baseler Museum, eine in Baseler Privatbesitz, ferner in der Kasseler Galerie (hier fälschlich als „Dürer“ bezeichnet) und bei den Erben des Pfarrers Fabre-Dautun in Lausanne (nach Waagen's Ansicht Holbein'sches Original). Eine rohe Holzschnitt-Nachbildung findet sich in Münster's Kosmographie. Das vierte und vielleicht bedeutendste Bild der Serie vom Jahre 1530 ist der berühmte Holzschnitt „Erasmus Rotterdamus in eim Ghüs“ (Gehäuse), (Abb. 11), den Woltmann mit Recht „einen der herrlichsten Bücherholzschnitte der Renaissance“ nennt. Wieviel bei dieser Arbeit, die sich ebenso durch die unvergleichliche Charakteristik des alternden Gelehrten wie durch die elegante und reiche Hochrenaissance-Umrahmung auszeichnet, dem Zeichner Holbein, wieviel dem Holzschneider Lützelburger zuzuschreiben ist, lässt sich nicht feststellen, sicher ist nur, dass Erasmus' Bildnis in dieser Auffassung die weiteste Verbreitung gefunden hat und noch findet, da der im Baseler Museum befindliche Stock heute noch zum Druck benutzt wird. Die zahllosen Stiche und Holzschnitte nach diesem „Erasmus in eim Ghüs“ lassen sich leicht an zwei Merkmalen erkennen: an dem leise angedeuteten krausen Backenbart unmittelbar am Ohr und dem dunkeln Mantelbesatz zwischen Pelzkragen und Ärmel. Passavant hat die nach diesem Holzschnitt gefertigten Kopien zusammengestellt. Sie zeigen alle nur sehr geringe Abweichungen vom Original, unterscheiden sich von diesem jedoch durch die Wendung nach links und die flüchtigere Ausführung der Terminusbüste (u. a. Tobias Stimmer, Daniel Chodowiecki, Joh. H. Lips). Bei dem kleinen Stiche von B. Jenichen, auf dem der Terminus fehlt, wird wenigstens durch eine in senkrechten Zeilen stehende Inschrift darauf angespielt. Eine andere Gruppe von Blättern nach dem Holbein'schen Holzschnitt verrät zugleich auch den Einfluss des Bildes zu Parma. Hierzu gehört der Stich von Th. Galle (zuerst abgedruckt in Miraeus, Icones 1567), ferner ein roher aber charakteristischer anonymer Holzschnitt vom Jahre 1551, dessen Porträtähnlichkeit nach der Behauptung des Holzschneiders von persönlichen Bekannten des Erasmus bestätigt wurde, und die unvergleichlich feine, wenn auch unvollendet gebliebene Radierung van Dyck's. Bei dieser letzteren fehlt sowohl der Backenbart wie der schwarze Mantelbesatz. (Abbildung 12.)

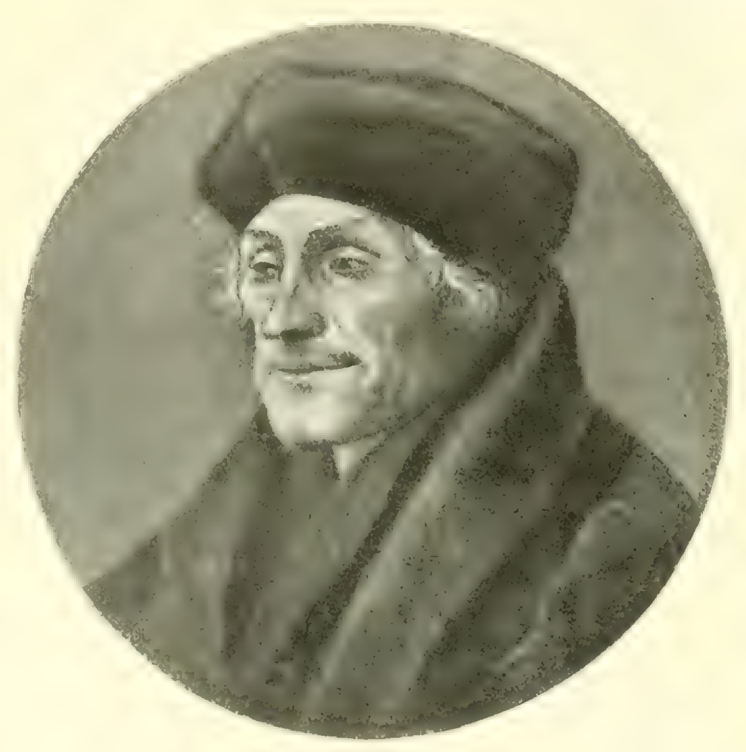


Abb. 10. Ölgemälde auf Holz von Hans Holbein vom Jahre 1530. Museum zu Basel.
Photographie von Braun, Clement & Co. in Dornach.

Der Porträtserie vom Jahre 1530 gehört endlich auch noch ein Medaillonbildnis im Profil an, das unzweifelhaft von Holbein selbst gezeichnet und vermutlich von Lützelburger gestochen ist. (Zuerst abgedruckt auf der Rückseite des Titels von Adagiorum opus Des. Erasmi Roterodami, Basel, Froben 1533, später häufig wiederholt und kopiert.)

Vom Jahre 1530 an bis zu seinem 1536 erfolgten Tode scheint Erasmus nicht mehr porträtiert worden zu sein. Doch lässt eine Notiz im Amerbach'schen Inventar „Item ein entwurff des todten Erasmi haupts auff Bergament in octavo“ darauf schliessen, dass Holbein auch noch die Züge des entschlafenen Freundes im Bilde festzuhalten versucht hat. Leider ist dieser Entwurf verloren gegangen.

Erwähnen möchte ich zum Schlusse noch eine kleine, in Silber und Bronze geprägte Denkmünze vom Jahre 1531 im Baseler Museum, deren Profil-



Abb. 11. „Erasmus Rotterdamus in eim Ghüs.“
Holzschnitt von Lützelburger nach Holbein's Zeichnung vom Jahre 1530.

bild eine Kombination der Darstellung auf Quentin Massys' Medaille von 1519 und dem zuletzt beschriebenen Holbein'schen Medaillonporträt von 1530 zu sein scheint, und die hinsichtlich der Umschrift und der Reversseite der Quentin'schen Medaille genau entspricht. Wenn meine Vermutung richtig ist, so würde diesem kleinen Profilbilde das erste und das letzte der Erasmus-Porträts zu Grunde liegen.

Diese Zusammenstellung von Bildnissen des berühmten Humanisten erhebt selbstverständlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit und möchte nur als ein Versuch aufgefasst werden, das umfangreiche Material zu klassifizieren. Ich leugne nicht, dass mir nur eine verhältnismässig kleine Anzahl von Bildnissen zu Gesicht gekommen ist, und dass sich auch diese keineswegs alle in den vier typischen Hauptgruppen unterbringen liessen. Dies hat jedoch hauptsächlich darin seinen Grund, dass vielfach Bildnisse anderer Personen wie Calvin's, Petrus Ägidius' u. s. w. für Erasmus-Porträts gehalten und von den Stechern fälschlich als solche bezeichnet worden sind. Unzweifelhaft ist dies z. B. bei den Stichen von J. Houbraken und Flipart der Fall.

Es würde mich freuen, wenn diese kleine Anregung berufene Kunsthistoriker veranlassen sollte, sich eingehender mit den Bildnissen des Erasmus zu beschäftigen, die zu einer kritischen Vergleichung geradezu herausfordern. Vielleicht würde sich dann auch meine Ansicht bestätigen, dass Quentin Massys' Einfluss auf die deutsche Kunst grösser war, als man bisher annahm.



Abb. 12. Radierung von A. van Dyck.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



DIE KREUZWEGSTATIONEN ZU BAMBERG UND ADAM KRAFFT

VON *PHILIPP M. HALM*

WER in irgend einem Handbuch über deutsche Kunstgeschichte die Kreuzweg-Stationen in Bamberg nachschlagen würde, der unterzöge sich einer vergeblichen Mühe; die Kunstgeschichte kennt wohl die Nürnberger Stationen Adam Krafft's, aber die Bamberger Stationen sind ihr unbekannt. Es müsste sein, dass vielleicht an irgend einem ganz abseits gelegenen Orte eine flüchtige Notiz über dieselben sich finden liesse; die Hauptwerke über deutsche Kunstgeschichte und im besonderen über deutsche Plastik — denn mit Bildhauerarbeiten haben wir es hier zu thun — schweigen ganz darüber. Kugler, Schnaase führen sie nicht an, ebensowenig wie wir über dieselben in Lübke's oder Bode's Plastik auch nur die kleinste Notiz entdecken. Und selbst wenn wir in kunstgeschichtlichen Reiseberichten wie z. B. in Waagen, „Kunstwerke und Künstler", der nach allem Anscheine auf seinem Wege nach dem Kloster Michaelsberg an den grossen Reliefs vorbeikam, blättern, so hören wir doch mit keiner Silbe von ihnen. Wohl erwähnen zwei um Kunstgeschichte und Litteratur hochverdiente Männer, Jaeck und Heller, die Stationen in ihren Taschenbüchern von Bamberg, aber in ihren geschichtlichen Werken schweigen sie ganz über dieselben. So mag es eben gekommen sein, dass weiterhin nur die Lokalgeschichte die Bamberger Stationen einer Erwähnung für wert erachtete (Leist, Bamberg 1889, S. 92). Die ausführlichsten und authentischsten Notizen über diesen Kreuzweg aber finden wir da, wo Kunsthistoriker, zumal ausserbayrische, selten Umschau zu halten pflegen, in dem „Sulzbacher Kalender für katholische Christen" (1885) in einer äusserst sorgfältigen Abhandlung über die ehemalige Benediktiner-Probstei St. Getreu in Bamberg, die wir meines Wissens dem vortrefflichen Kenner und Forscher fränkischer Geschichte, Professor Dr. Heinrich Weber, verdanken.[1])

Vor kurzem erschien nun ein Werk über „Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit" (von Daun, Berlin 1897), das wohl in sehr anerkennenswerter Weise viel des Alten und Neuen über Krafft zu einem Ganzen zusammenfasste, aber dennoch ebenfalls verabsäumte, die Bamberger Stationen in den Kreis der Betrachtung zu ziehen, ebenso wie auch der allzu scharfe Kritiker des genannten Werkes, Dr. Schäfer-Nürnberg (Repertorium XX, 2), von denselben keine Kenntnis zu haben scheint, obwohl sie nach meinem Bedünken in engen Zusammenhang mit den Krafft'schen Stationen zu setzen sind. Mögen sie auch dem Beschauer für den ersten Augenblick mehr handwerklich als künstlerisch erscheinen, so verdienen sie aber doch als ein Cyklus von sieben grossen Scenen entschieden einige Würdigung und als ein Gegenstück zu dem Krafft'schen Kreuzweg eine eingehendere Betrachtung.

Betrachten wir nun die Bamberger Stationen. Ähnlich wie Krafft's Kreuzweg zu Nürnberg seine Entstehung dem gläubigen Sinne Martin Tetzel's verdankt, so entstanden die Bamberger Stationen als eine Stiftung des frommen Heinrich Marschalk von Ebnet und Raueneck. Dieser liess, wie Jaeck (Taschenbuch von Bamberg 1813, S. 103) und Heller (Taschenbuch von Bamberg 1831, S. 40) berichten, „die Abbildungen der Fussfälle des Heilandes nach dem von ihm selbst aus Jerusalem mitgebrachten Massstabe 1507 errichten". Auf welche Quelle diese Notiz zurückgeht, lässt sich nicht genau bestimmen. Sie gewinnt jedoch wenigstens in Bezug auf den Stifter an Wahrscheinlichkeit durch einen Akt in der Bamberger Ratsregistratur, der besagt, dass Heinrich Marschalk zu Raueneck am Donnerstag nach St. Bartholomäustag 1519 fünf fl. jährlichen Zins vermachte, „die Figuren von dem Sandthor aus bis zu Sct. Getreuen zu erhalten, Gott zu lob und zu ehren des bittern Leiden Christi". (Auszug im Sulzbacher Kalender für kath. Christen 1885, S. 80.) Nun geht aber aus einer Vertragsurkunde, welche Adam Krafft und Peter Imhof d. Ä. unterm 25. August 1505 ausfertigen (abgedruckt in Daun, Adam Krafft S. 79) hervor, dass Krafft für einen Marschalk thätig ist. Krafft verspricht Schulden abzuzahlen, „alsbald des Marschalks arbayt ausgemacht wirt". Daun nimmt als „wahrscheinlich" ohne

1) Während der Drucklegung dieser Abhandlung finde ich, dass Lotz in seiner Kunsttopographie Deutschlands II. S. 36 sich auf Heller stützend die Stationen kurz als „meist schlecht erhalten" erwähnt.

Angabe irgend eines näheren stichhaltigen Grundes einen Marschalk von „Ebenet“ an. Halten wir nun die obenerwähnten Notizen mit der ebenerwähnten Stelle der Vertragsurkunde vom Jahre 1505 zusammen, so erscheint es mehr als wahrscheinlich, dass Heinrich von Ebnet der in der Urkunde erwähnte Marschalk ist, und dass die Bamberger Stationen mit der Persönlichkeit Adam Krafft's in Zusammenhang zu setzen sind. Das „Inwieweit“ mag sich aus der unten folgenden Untersuchung ergeben.

Die Bamberger Stationen, sieben an der Zahl, beginnen in der Sandstrasse an der St. Elisabethenkapelle, neben der das oben erwähnte, in diesem Jahrhundert abgerissene „Sandthor“ stand. Sie setzen sich durch die alte Hadergasse, jetzt Aufseessgasse, fort, in der vier Stationen aufgestellt sind; an diese schliesst sich alsdann die sechste an dem Irrenhause bei St. Getreu; die siebente und letzte ist an der rechten Schiffswand der Kirche St. Getreu aufgestellt. Die Stationen sind im grossen ganzen gut erhalten. Es scheint, dass nicht allzu oft von Marschalk von Ebnet's Stiftung, die Erhaltung der Stationen betreffend, Gebrauch gemacht werden musste. Ergänzend sei hier bemerkt, dass 1608 der Sekretarius Daniel Büdel „die Steine Bildnus der Ablegung von Creutz Christi vnnseres Seeligmachers mit farben anstreichen vnd Aller Heilligen Jungfrauen Chor oder versamblung verneuern liess“ d. h. die siebente Station (Sulzb. Kalender für kath. Christen 1885, S. 83) und dass nach Jaeck (Taschenbuch von Bamberg 1813, S. 103) „der verstorbene Neuerer (?) und L. D. Rath Schneidawind als Wahnsinniger 1806/1807“ die Stationen wieder verschönern liess. Die letzten Restaurationen wurden meines Wissens in den achtziger Jahren vorgenommen. Im wesentlichen scheinen sich alle diese Restaurationen mehr auf Ergänzung abgebrochener Gliedmassen wie Nasen, Hände beschränkt zu haben. Immerhin lassen sich aber auch starke Überarbeitungen aus diesem Jahrhundert konstatieren.



Fig. 1. Die erste Station des Kreuzweges zu Bamberg.

Nachdem oben bereits die durch Akten begründete Wahrscheinlichkeit ausgesprochen wurde, dass die Bamberger Stationen mit der Persönlichkeit Krafft's in näherem Zusammenhange stehen, erscheint es als das Nächstliegendste, sie mit den Stationen des Nürnberger Meisters zu vergleichen. Dass dies fast ausschliesslich nur nach Massgabe der Komposition und Gruppierung geschehen kann und darf, ist durch den schlechten Zustand der Nürnberger Originale bedingt. Die beiden Leidensfolgen, obwohl gleich an der Zahl, decken sich nicht durchaus in den einzelnen Scenen, da in Bamberg noch eine Scene am Anfang des Kreuzwegs eingeschaltet ist, dafür aber die in Nürnberg als

fünfte Station bezeichnete fehlt. — Vergleichen wir nun von den Bamberger Stationen ausgehend die beiden Cyklen. Die erste Bamberger Station (Fig. 1) neben dem Eingang der St. Elisabethenkirche hat kein direktes Analogon in Nürnberg, aber zeigt doch einige schwache Anklänge an die fünfte Nürnberger Station, auf die im Bamberger Cyklus verzichtet ist. Eine Inschrift am linken der das eigentliche Relief flankierenden Pfeilerbesagt: Hie wirt Cristus auf gefürt von Pilat' Haws sein kreutz tragend. Der rechte Pfeiler trägt zur näheren Orientierung noch die Bezeichnung: Pilat' haws. Er ist einem Hause ähnlich gebildet, aus dessen oberen Fenstern Leute schauen und aus dessen Thüre sich Bürger, Kriegsknechte u. a. drängen; vielleicht dürfen wir in der kleinen vorderen Figur Pilatus selbst vermuten. Der linke Pfeiler trägt mehr den Charakter eines Thores. Der Zug bewegt sich, vom Zuschauer aus betrachtet, von rechts nach links. Die Mitte des Reliefs nimmt der kreuztragende Christus ein. Ganz allgemeine Ähnlichkeiten weist seine Stellung mit der der Nürnberger Stationen auf; die Hände sind jedoch ungefesselt. Rechts hinter Christus steht ein

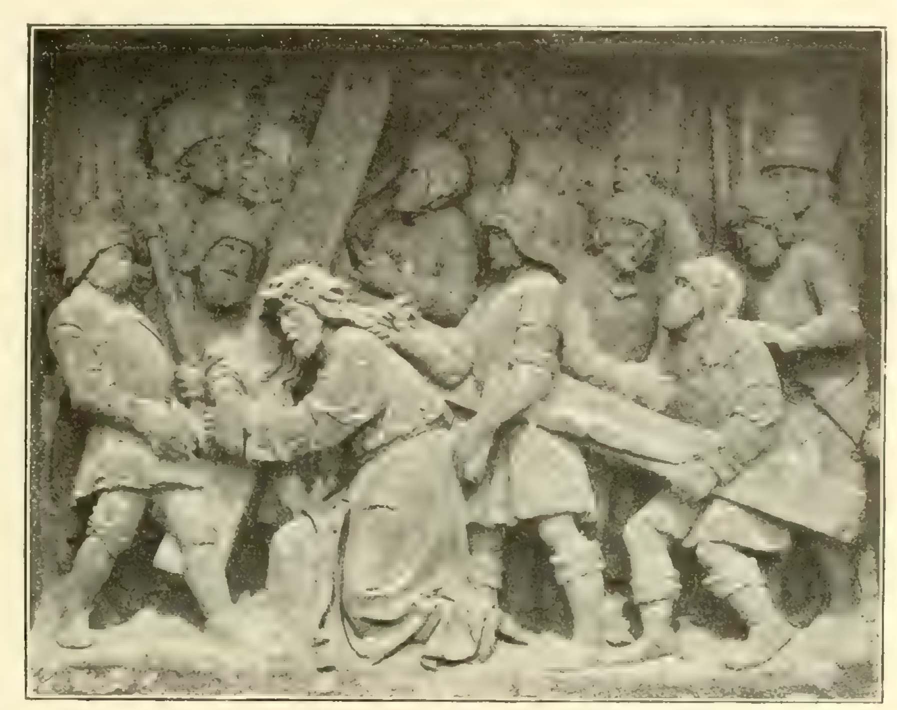


Fig. 2. Die zweite Station des Kreuzweges zu Nürnberg.



Fig. 3. Die dritte Station des Kreuzweges zu Bamberg.

Kriegsknecht in Krebspanzer und Eisenhaube, der mit seiner Rechten das unter der Dornenkrone vorquellende Haar des Heilandes erfasst, während die Linke mit einem Morgenstern zum Schlage ausholt. Zwischen Pilati Haus und dem Kriegsknecht steht noch ein mit einem Beile bewaffneter Mann, dessen bärtigen Kopf eine Sturmhaube deckt. Links von Christus kommt ein Mann mit einer Gugel und kurzem Rock bekleidet, der roh Christi Haare mit der Rechten packt und mit einem langstieligen Hammer in der Linken auf Christi Haupt herabzustossen scheint. Zwischen seinen Beinen hindurch geht ein Seil, an das Christus gebunden ist und an dem ein geharnischter Kriegsknecht in nach vorwärts gebeugter Stellung zieht. Links von diesem schliesst das Bild ein zum Thor hinausschreitender Mann in bürgerlicher Tracht ab. Der Körper ist fast frontal aufgefasst, der ernste Kopf voll lebendigem Ausdruck ist gegen Christus nach rechts gewendet; in der Linken hält er ein Körbchen mit Zange und Nägeln, in der Rechten einen Hammer. Diese Figur, welche entschieden eine der besten des ganzen Cyklus ist, trägt in ihrem gut durchgebildeten Kopf einen ausgeprägten Porträtcharakter, wie ihn keine zweite Figur in der ganzen Folge aufweist. Ohne gerade in den Fehler so vieler älterer Kunsthistoriker fallen zu wollen, die in jedem auffallenden Kopfe ein Meisterporträt erblicken, kann ich mich doch nicht ganz aus der Vermutung losringen, dass wir in dieser Figur vielleicht den Künstler erblicken dürfen, in welch unchristlicher Rolle er sich auch so als hammerschwingender Henkersknecht verewigt hätte. Einzelne Motive, wie z. B. die Kriegsknechte das Haar Christi ergreifen,

Fig. 4. Die dritte Station des Kreuzweges zu Nürnberg.



Fig. 5. Die vierte Station des Kreuzweges zu Bamberg.

erinnern wohl an Krafft, aber doch nur so sehr im allgemeinen, dass wir an dieser Stelle nicht sonderlichen Wert darauf legen dürfen.

Die zweite Bamberger Station entspricht der ersten Nürnberger Station. Die Inschrift lautet hier wie dort: Hir begegnet Cristus seiner wirdigen lieben muter die vor grossem hertzenleyd amechtig ward IIc von pilat' haus. Im wesentlichen haben wir in Bamberg die gleiche Komposition wie bei Krafft, jedoch bedeutend vereinfachter und an Figuren ärmer. Im Detail machen sich freilich wesentliche Unterschiede geltend, vor allem namentlich in dem Kostüm der Kriegsknechte, links und rechts von Christus. Auch die Stellung und Bewegung der Kriegsknechte ist verschieden. Nicht minder weist auch die Gruppe mit Maria, Johannes und den Frauen namentlich in der zusammensinkenden Mutter Verschiedenheiten auf. Aber dennoch lässt sich nach meinem subjektiven Empfinden nicht verkennen, dass für die Anordnung der Gruppen unter sich und für das Gesamtbild der Bamberger zweiten Station als Vorbild die Nürnberger erste Station diente.

Die dritte Bamberger Station „Christus und Simon von Kyrene“ (Fig. 2), welche der zweiten Nürnberger entspricht (Fig. 3), lässt einen noch deutlicher hervortretenden Zusammenhang erkennen. Die Komposition beider Reliefs ist wenigstens in der rechten Partie die gleiche, nur tritt in Bamberg wie bei der zweiten Station eine Vereinfachung der gegebenen Gruppierung zu Tage. Das Wesentliche jedoch wird in die Bamberger Station übernommen. Man vergleiche die Stellung des wie ein armes Bäuerlein einherschreitenden Simon von Kyrene, der zwar in Bamberg, entgegen der Nürnberger Station, diesseits des Kreuzes steht und noch nicht die Hand angelegt hat, aber in der übrigen Auffassung entschiedene Ähnlichkeit mit dem Nürnberger Originale verrät.

Simon wird in beiden Reliefs von zwei Knechten in ganz ähnlicher Gruppierung zur Hilfe aufgefordert; der eine legt die linke Hand auf Simons Schulter, auch dieses Motiv wiederholt sich in beiden Werken; die Bewegung der rechten Hand dieses Knechtes ist freilich eine wesentlich andere. In dem Nürnberger Werk weist sie nach Christus, in Bamberg holt sie zum Schlag aus. Auch in den übrigen Figuren lassen sich verwandte Züge erkennen nur die äusserste linke ist völlig verschieden in beiden Reliefs. Während sie in der Nürnberger Station gegen Christus gewendet zurückgelehnt steht und am Seile zieht, schreitet auf der Bamberger Station die linke Figur von Christus abgewendet und nach vorn gebeugt gegen links, das Seil über die Schulter nach sich ziehend. Den kostümlichen Unterschieden, die sich bei dieser Vergleichung ergeben, möchte ich in Anbetracht der kompositionellen Ähnlichkeiten keinen besonderen Wert beilegen. Die Inschrift der Bamberger Station lautet ganz ähnlich der Nürnberger: Hir ward Symon gezwungen Cristo sein kreutz tragen IIc l XXXXV schrit von Pilatus haws.

Die vierte Bamberger Station entspricht der dritten Nürnberger (Fig. 4 u. 5). Die überarbeitete Inschrift lautet nur wenig ablautend von der Nürnberger: He sprach Cristus Ir Tochter von Jherusalem nit weinet über mich sondern uber euch und eur kinder IIIc l XXX schritt v. p. haws.

Auch hier ergiebt sich eine grosse Ähnlichkeit, sowohl im ganzen Aufbau der Scene als auch der einzelnen Gruppen. Am überzeugendsten ergiebt sich dies aus der linken Gruppe der zwei mit dem Rücken aneinanderstehenden Knechte; weiter vergleiche man, wie auf beiden Reliefs ein dritter Knecht von hinten her über den Querbalken des Kreuzes hinweg nach Christi Haar greift und ein vierter seine linke Hand auf die Schulter des Heilandes legt; die Gesamtauffassung dieser Figur auf dem Bamberger Relief ist freilich eine völlig andere, weit mehr gotischen Charakter tragende als jene der Nürnberger Station. Die Gruppe der klagenden Frauen ist im Bamberger Relief frei übersetzt. Als wesentlicher Unterschied erscheint mir die Stellung Christi; in Nürnberg tritt er fast en face aus dem Bilde heraus, während er in Bamberg die nach links gewendete Stellung, wie sie auf den meisten Stationen vorkommt, einnimmt. Unwesentlich erscheinen mir die kostümlichen Änderungen.

Die fünfte Bamberger Station, welche der vierten Nürnberger entspricht, trägt die analoge nur in der Schrift abweichende Inschrift: Hir hat Cristus sein heiliges angesicht der Frawen Feronica jn jren slayr gedruckt vor irem haws vc schrit von Pilatus haws. Auch hier lassen sich zwischen der Bamberger Station und dem Krafft'schen Vorbilde entschiedene Ähnlichkeiten finden, jedoch bei weitem weniger als bei den vorher erwähnten Stationen. Die Komposition Krafft's ist in äusserst freier Modifizierung herübergenommen. Die Stellung Christi ist in Bamberg viel mehr zusammengeknickt, als in Nürnberg. Durch das Fehlen der Begleiterin, der hl. Veronika auf dem Bamberger Relief ist die ganze Scene mehr in die Breite gezogen, wodurch dann der eine Knecht, der in Nürnberg zur Hälfte verdeckt ist, in ganzer Figur erscheint; die Kopfbedeckung dieses Knechtes ist in beiden Fällen die gleiche, jedoch die Stellung des Kopfes weicht wesentlich ab. Die Gruppe links von Christus auf dem Bamberger Relief steht wohl in gar keinem Zusammenhang mit der entsprechenden Nürnberger Station. Diese drei Kriegsknechte, von denen zwei eine etwas reichere Rüstung tragen, sowie der zu Seiten Christi schreitende Knecht mit der Hellebarde sind von einer ganz auffallenden hölzernen Bewegung. Nach meinem Bedünken darf man diese Station als die künstlerisch geringste der Bamberger Folge betrachten.

Man darf nicht verkennen, dass sie wohl am meisten überarbeitet wurde. Aber immerhin erscheint sie, wenn sie auch nur wenig Verwandtschaft mit der entsprechenden Station Krafft's zeigt, doch als ein Glied in der Vergleichung von Wichtigkeit.

Dadurch, dass die fünfte Nürnberger Station in Bamberg ausfällt, ergiebt sich, dass die sechste und siebente Station des Bamberger Cyklus mit der sechsten und siebenten der Nürnberger Folge im Thema gleich ist. Aber auch die Behandlung des Themas weist Ähnlichkeiten auf. So zeigt die sechste Bamberger Station (Fig. 6), welche den Fall unter dem Kreuze behandelt, wohl eine Reduzierung von zehn Figuren in Nürnberg auf sieben, doch zeigen sechs von diesen im grossen ganzen die Komposition und Gruppierung wie in Nürnberg. Nur erscheint in der Bamberger Station eine gewisse Unruhe, die sich namentlich in der Gruppe rechts vom Kreuz geltend macht. Christi Figur ist wesentlich steifer gebildet und wird in ihrer ganzen Länge vom Kreuz bedeckt, während in der Nürnberger Station sich ein wohlthuender Zwischenraum zwischen Christus und dem über ihm liegenden Kreuz ergiebt. Zwei Männer, welche die linke obere Ecke der Nürnberger Station einnehmen und von denen einer das Kreuz hält, während der andere daneben stehend zuschaut, sind in dem Bamberger Relief in einen müssig dasitzenden Soldaten umgewandelt. Entlehnt von Nürnberg ist auch das Motiv, wie der eine Kriegsknecht Christum am Haare reisst. Kostümliche Ähnlichkeiten sind nur wenig vorhanden. Beachtenswert ist noch eine das obere Gesims stützende Konsole mit einem männlichen Kopfe, dessen Züge vieles mit dem Kopfe der linken Figur auf der ersten Bamberger Station gemein haben.

Die siebente Bamberger Station, welche zum Vorbild auch die siebente Nürnberger Station hat (Fig. 7 u. 8), ist an der rechten Schiffswand der Kirche St. Getreu aufgerichtet. Sie stellt die Beweinung Christi dar. Obwohl uns der erste Blick belehrt, dass in Bamberg die Scene weit weniger Figuren aufweist d. h. nur sieben im Gegensatz zu zwölf der Nürnberger Station, so ist nicht minder auf den ersten Blick auch der Zusammenhang der Hauptgruppen der beiden Reliefs ersichtlich. Am deutlichsten tritt dies in der linken Gruppe zu Tage. Christi Leichnam wird in beiden Fällen von Johannes in ganz ähnlicher Haltung unterstützt. Die Mutter umfasst mit der Rechten das umlockte Haupt Christi, die Linke liegt am Bart, ihr Haupt ruht in inbrünstigem Kusse am Haupte Christi. Die Ähnlichkeit dieser Gruppe ist unverkennbar. Weniger Anhaltspunkte bieten die anderen Figuren. Am ehesten kann von einer Ähnlichkeit noch bei der zu Füssen Christi knieenden Figur (der Maria Magdalena der Nürnberger Darstellung) gesprochen werden. Die weibliche Figur neben Maria, die vielleicht als Maria Salome gedacht ist, ist in Stellung wie Gebärde wesentlich anders als in Nürnberg. Schwache Anklänge an das Nürnberger Vorbild lassen sich vielleicht auch



Fig. 6. Die sechste Station des Kreuzweges zu Bamberg.

noch in der weinenden weiblichen Figur rechts erkennen. Das füllende Motiv der vier Engelsfiguren mit Spruchbändern über der Scene fehlt in Nürnberg ganz.

Wir sehen, dass also bei der Vergleichung der Bamberger und Nürnberger Leidensfolge im Bezug auf allgemeine Komposition und Gruppierung, mit Ausnahme der ersten Bamberger Station, bei sämtlichen Scenen sich eine ziemlich nahe Verwandtschaft ergiebt, wenn auch die Bamberger Folge eine wesentliche Vereinfachung des Krafftschen Kreuzwegs ist und wenn auch im Bezug auf das Kostüm die Nachahmung eine sehr freie genannt werden muss.

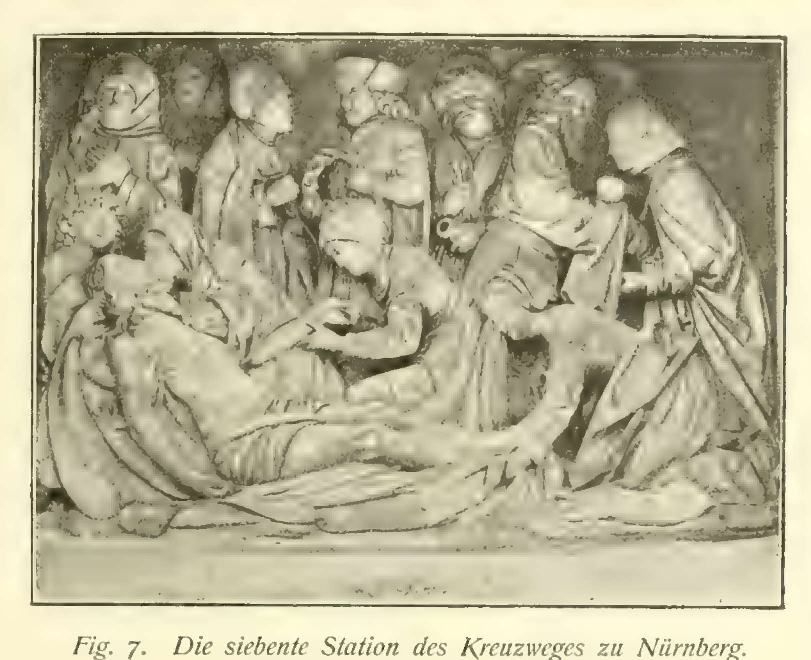


Fig. 7. Die siebente Station des Kreuzweges zu Nürnberg.

Lassen wir nun die Stilkritik, soweit es bei dem heutigen Zustande der beiden Folgen zulässig ist, einsetzen. Was zunächst in der allgemeinen Auffassung der menschlichen Gestalt bei den Bamberger Stationen im Gegensatze zu den Nürnbergern zu Tage tritt, sind etwas — wenn auch nicht viel — schlankere Verhältnisse des Körpers und die Bewegung. Während den Krafft'schen Figuren eine gewisse strenge Bewegung selbst bei verhältnismässig lebhafter Aktion innewohnt, zeigen die Figuren der Bamberger Stationen eine unruhigere Haltung, die sich namentlich in der Stellung der Füsse ausspricht. In den Krafft'schen Stationen finden wir fast nirgends die tanzschrittartige Stellung mit den übereinandergesetzten Beinen, wie sie der Häscher rechts von Christus auf der vierten oder jener neben der hl. Veronika auf der fünften oder der äusserste rechts auf der zweiten Station der Bamberger Folge zeigt. Gegenüber der Krafft'schen Kunst ist hier ein gewisser Rückschritt, ein Zurückgreifen auf die Kunstweise früherer Zeit, oder doch wenig bedeutenderer der gleichen Zeit, unverkennbar. Es

Fig. 8. Die siebente Station des Kreuzweges zu Bamberg.

mag dies zum Teil auch seinen Grund in der allgemeinen Behandlung des Reliefs haben. Krafft lässt seine Hauptfiguren in mehr malerischer Weise sich von mehr nebensächlichen Figuren abheben und füllt die ganze Fläche aus, so dass nur äusserst spärlich die glatte Rückwand des Reliefs zu Tage tritt; der Meister der Bamberger Stationen hebt dagegen, indem er auf nebensächlichere Personen verzichtet, fast alle seine einzelnen Figuren direkt von der ebenen Rückwand los. Im Gegensatz zu den Krafft'schen Stationen ist bei den Bamberger auch häufig die Ebene, auf denen die Figuren schreiten, schräger gebildet; nur die erste und siebente machen hier eine Ausnahme.

Auffallende Schwächen, die freilich auch zu einem guten Teil den Witterungseinflüssen und daraus sich ergebenden Überarbeitungen zuzuschreiben sind, weisen neben der ziemlich mittelmässigen Behandlung der Füsse und Hände namentlich die Köpfe auf. Hier macht sich ein so herber archaistischer, ja manchmal fratzenhafter Zug des Mienenspiels geltend, wie ihn Krafft nicht kennt. Nur wenige der Köpfe verdienen diesen Tadel nicht. Der Kopf Christi ist in bewusstem Gegensatz dagegen noch verhältnismässig glücklich erfasst; zu dem Adel des Schmerzes, wie er in Krafft's Christus etwa in der dritten und vierten Station, oder im Schreyer'schen Grabmal sich ausspricht, erhebt sich das Können des Meisters der Bamberger Stationen nie. Am ehesten lassen sich noch einige Ähnlichkeiten in der technischen Behandlung des Haupt- und Barthaares Christi wahrnehmen, soweit der Zustand der Originale überhaupt noch eine Vergleichung gestattet. Die Modellierung zeigt beiderseits das Haupthaar in langen Wellen unter der (in Bamberg wesentlich einfach und dünner gestalteten) Dornenkrone hervorflutend und den Bart meist nur an den Enden spiralförmig gekräuselt.

Was die Gesammtdrapierung des Gewandes wie die Detailbildung der Falten anlangt, so gewahren wir allenthalten in den Krafft'schen Stationen einen grösseren Zug als in den Bamberger Stationen. Auch der Bruch der Falten ist hier ein schärferer und härterer als dort; dennoch erinnern einige Faltenmotive der am Boden auffallenden Gewänder und der Faltenraffung an Christi Hüfte an das Nürnberger Vorbild, nicht so zwar, als ob an den Versuch einer Kopie der einzelnen Falten zu denken sei, aber immerhin noch so, dass an Schul- oder Werkstattzusammenhang gedacht werden kann.

Es war das Nächstliegendste, den Bamberger Kreuzweg mit den Nürnberger Stationen zu vergleichen, hier liessen sich nach jeder Seite hin die meisten Anhaltspunkte für eine Vergleichung erwarten. Nachdem wir aber sahen, dass wohl von einer engen Verwandtschaft der Komposition zu sprechen ist, die Stilkritik aber im übrigen fast jeden weiteren Zusammenhang zurückweist, darf es uns nicht wundern, dass bei einem Vergleich mit anderen Werken Krafft's das Resultat ein gänzlich negatives ist. Und specialisieren wir die Vergleichung hier auf die etwa in Frage kommenden Jahre 1505—1507, so versagen hier die Werke Krafft's, denn die von Neudörffer als Arbeit dieses Meisters bezeichnete „Holzschuher'sche Grablegung“, die etwa um diese Zeit entstand, spricht viel zu wenig die charakteristische Sprache Krafft's, als dass nicht von einer ausgiebigen Verwendung von Gesellenhänden gesprochen werden darf. Die sogenannte Harsdörfer'sche „Ausführung Christi“ erscheint mir als ein Werk Krafft's zu zweifelhaft, als dass hier ein Vergleich mit ihr angebracht erscheint.

Wer war nun der Meister der Bamberger Stationen? War es Krafft vielleicht selbst? Die oben angewandte vergleichende Stilkritik antwortet mit einem unzweifelhaften „Nein“. Selbst wenn wir auch annehmen, dass Krafft stets mit Gesellen arbeitete, so spricht doch die ganze künstlerisch mindere Ausführung der Bamberger Stationen gegen die Vermutung, dass Krafft wohl der Meister sei, Gesellen aber geholfen hätten. Nun überwiegt aber so sehr der Charakter einer Gesellenarbeit, dass an auch nur einen Meisselschlag Krafft's bei dem ganzen Werke nicht zu denken ist. Dagegen möchte ich die ganze Bamberger Folge doch als eine Arbeit aus der Werkstatt Krafft's bezeichnen. Hierfür spricht nach meiner Meinung zunächst die Komposition, die wir doch als sich eng an die Nürnberger Stationen anlehnend bezeichnen dürfen. Man könnte ja wohl einwenden, dass auch irgend ein anderer Bildhauer, der nicht gerade bei Krafft arbeitete, die freien Kopien anfertigte, standen ja doch die Vorbilder offen vor jedermanns Auge am Wege! Das scheint mir bei den Zunftverhältnissen der damaligen Zeit unglaubhaft; man hätte doch wohl kaum solch ein Plagiat geduldet, und als solches wären die Bamberger Stationen bei der Berühmtheit der Nürnberger Leidensfolge und dem regen Kunstverkehr der beiden Städte bald erkannt worden. Für die Annahme, dass der Bamberger Kreuzweg aus der Werkstatt Krafft's stammt, spricht aber auch die oben angeführte Stelle in der Imhoff'schen Vertragsurkunde vom 25. August 1505: „alsbald des Marschalks arbayt ausgemacht wirt“ im Zusammenhang mit dem Umstande, dass ein Heinrich Marschalk von Ebnet der Stifter der Bilder war. Krafft nahm eben die Bestellung an und liess sie ganz und gar von Gesellen mit freier Verwertung seiner Originale ausführen. Mag es auch für Krafft wenig rühmlich erscheinen, eine im Verhältnis zu den Nürnberger Stationen künstlerisch bedeutend geringere handwerklichere Arbeit aus seiner Werkstatt hinausgehen zu lassen, so muss man anderseits in Betracht ziehen, dass zu Krafft's Zeiten Kunst und Handwerk noch ganz in-

einander verflossen, so dass recht wohl auch die Bamberger Stationen in Krafft's Werkstatt entstanden sein können. Ergänzend sei noch angeführt, dass Peter Vischer bekanntlich für einen Bamberger Bischof, Georg II. von Ebnet, einen Verwandten des obigen Marschalks, gestorben 30. Januar 1505, eine Grabplatte zu fertigen hatte. Von Heinrich von Ebnet birgt die Kirche St. Getreu aber noch ein im engsten Zusammenhang mit den Stationen stehendes Werk, wie aus einer Messstiftung hervorgeht. Am 7. Januar 1503 stiftete dieser Marschalk eine wöchentliche heilige Messe in der Kirche zu St. Getreu, welche „alle Freytage auff dem neven Altar bei dem Grabe Jesu Christi inwendig des Eyserin gitters durch den gemelten Heinrichen Marschalck auffgericht“ gelesen werden soll. (Sulzb. Kal. f. kath. Christen, 1885, S. 80.) Es betrifft dies ein an die Holzschuher'sche Grablegung Krafft's in der Johanniskirche zu Nürnberg sehr stark erinnerndes Grab. Dem gleichen Stifter ist wohl auch die grosse Kreuzigungsgruppe über der siebenten Station an der rechten Schiffswand zuzuschreiben, welche 1613 erwähnt wird als „die drey Steinene Creutz ausserhalb vnser Lieben Frawen Capellen“. (Sulzb. Kal. f. kath. Christen, 1885, S. 84.) Inwieweit diese beiden Gruppen, die den Cyklus der Leidensfolge vervollständigen, mit den Analoga Krafft's zusammenhängen, ist noch eine offene Frage, die einer eingehenderen Erörterung würdig wäre.

Die Bamberger Plastik des späteren Mittelalters, die ausserordentlich reich und interessant ist, verdient eine weit sorgfältigere Bearbeitung und gründlichere Durchforschung, als ihr bis jetzt in der Kunstgeschichte zu teil wurde. Als Anregung zu weiteren Forschungen möge diese Studie über die als Repliken Krafft'scher Werke gewiss beachtenswerten Stationen zu betrachten sein!



1. Der Doge Leonardo Loredano von Giovanni Bellini.
Galerie Lochis, Bergamo. Nach einer Photographie von Andrea Taramelli. (Vgl. S. 72.)



2. *Anbetung der Könige von Correggio. Brera, Mailand. Nach einer Photographie von Anderson.*

HERVORRAGENDE KUNSTWERKE ITALIENS IN NEUEN ISOCHROMATISCHEN AUFNAHMEN

VON *GUSTAV FRIZZONI*

In keinem anderen Lande entfalten die Photographen eine so fieberhafte Thätigkeit, wie in Italien. Von Venedig bis Genua, von Bergamo bis Syrakus durchwandern sie die Halbinsel und nehmen alles Denkwürdige auf. Eine neue Welt erschliesst sich dem Kunstforscher, der den ersten Nutzen davon zieht. Wir wollen heute einige Proben solcher neuen Aufnahmen geben.

I.

Der durch die unübertreffliche Gediegenheit seiner Arbeiten bekannte Römische Photograph Anderson hat im vergangenen Jahre seine Wanderungen in der Lombardei begonnen und ungemein viel Anziehendes und Belehrendes aufgenommen, vor allem die in der Chronik bereits erwähnten neu aufgestellten Gemälde in der Brera. In erster Linie ist da der bezaubernde jugendliche Correggio zu erwähnen, die Anbetung der Könige (Abb. 2), die hier zum ersten Male in einer deutschen Zeitschrift abgebildet wird. In keinem der bekannten Jugendwerke des Meisters treten vielleicht in gleichem Masse seine später immer mehr sich entwickelnden Eigenschaften — Arten und Unarten — hervor: die leidenschaftlichen Bewegungen, die abgerundeten Köpfe, die frische Harmonie der Farben und die leuchtende Luftperspektive. Ferner ein Karton des Luini: eine jugendliche, liebliche Maria, die mit gefalteten Händen ihr schlafendes Kind anbetet, das ein Engelknabe betrachtet. Der intime Schönheitssinn des Künstlers offenbart sich aufs beste in diesem Entwurf.

Grosse Schwierigkeiten boten die Arbeiten in einigen Kirchen. In der monumentalen Santa Maria della Passione wurden unter anderem die Altarbilder des Luini und des Gaudenzio Ferrari aufgenommen. Ersteres eine Grablegung Christi, die uns den Meister noch in seinem früheren Wirkungskreise, in engem Zusammenhang mit der älteren lombardischen Schule zeigt, letzteres das Abendmahl, aus den reifen Jahren des begabten Gaudenzio, in einem reichen architektonischen gleichzeitigen Rahmen. Im Monastero Maggiore wurde eine ganze Reihe Luini'scher Fresken photographiert und in dem altertümlichen San Pietro in Gessate, leider in etwas zu kleinem Massstabe die merkwürdigen, aber sehr beschädigten Fresken der zwei verbündeten Quattrocentisten Bernardo Zenale und Bernardino Butinone. Auch das vielteilige Hauptwerk dieser beiden noch wenig bekannten Maler, der Hochaltar im Chor von S. Martino in Treviglio, ist zum ersten Male von Anderson aufgenommen worden. Dieses Werk in seiner Gesamtheit ist ein wahrer Schatz wegen der herrlichen, für den damaligen Geschmack geradezu mustergültigen dekorativen Motive, besonders aber weil man den Anteil des schwächeren Butinone und des tüchtigeren Zenale hier genau bestimmen kann und diese beiden noch ziemlich unerforschten Meister dadurch auseinanderzuhalten lernt.

Wer sich speciell für die lokale Malerei interessiert, der versäume es in Zukunft nicht, das kleine Lodi, zwischen Mailand und Piacenza, zu besuchen, wo sich in dem edlen bramantesken Bau der achteckigen Incoronata eine ganze Galerie lombardischer Gemälde aus der Blütezeit befindet. Vor allem eine Anzahl anmutiger Bilder des Ambrogio Borgognone. Auf einem derselben die ursprüngliche Innenansicht der Kirche, die durch spätere Restaurationen entstellt worden ist. Unter den Altarbildern sind einige gute Werke der einheimischen Schule zu nennen, die durch Martino und Albertino Piazza vertreten ist, sowie durch den jüngeren Callisto, kurzweg als Callisto da Lodi bekannt, der sich aber eigentlich an die Schule von Brescia anlehnt und als Nachfolger des Romanino anzusehen ist. Auch die Domkirche und Santa Agnese besitzen gute Beispiele der Arbeiten der Piazza, aus denen uns die vorzüglichen Eigenschaften mailändischer Maler, wie Borgognone, Bramantino und Gaudenzio Ferrari entgegentreten. Alles das hat Anderson in zahlreichen Detailaufnahmen wiedergegeben.

3. Madonna mit Heiligen von Mantegna. Sammlung Trivulzio, Mailand. Nach einer Photographie von Anderson.

Zu seinen gelungensten Arbeiten ist auch die Aufnahme des grossen Temperabildes des Andrea Mantegna (Abb. 3) zu rechnen, das jetzt die Hauptzierde der Sammlung des Fürsten Trivulzio in Mailand bildet, und zu den bedeutendsten Gemälden des Quattrocento gehört. Über die Herkunft dieses Hauptwerkes des Mantegna wurden im vergangenen Jahre interessante, aber bis jetzt wenig beachtete Mitteilungen gemacht,[1]) aus denen gefolgert werden darf, dass es den Altar einer Johannes d. T. geweihten Kapelle in Santa Maria in Organo in Verona zierte, was übrigens auch durch verschiedene

1) Cenni di Fra Giovanni da Verona e delle sue opere, di Giacomo Franco, editi dalla tipografia Vicentini e Franchini di Verona nel 1863. S. 12.



4. Der Herzog Borso d'Este mit Gefolge von Franc. Cossa. Palazzo Schifanoja, Ferrara. Nach einer Photographie von Anderson.

Einzelheiten des Gemäldes selbst bestätigt wird, nämlich durch die Gegenwart des heiligen Bernardo de' Tolomei, dem Stifter des Olivetanerordens, dem die Mönche des Klosters S. Maria angehörten, zweitens durch die Darstellung der kleinen Orgel neben den drei zu unterst singenden Engeln, welche auf den Namen des Klosters anspielt und noch im Wappen desselben vorkommt, und drittens durch die hervortretende Stellung, die Johannes d. T., der Titularheilige der Kapelle, einnimmt, indem er den Beschauer auf die himmlische Erscheinung hinweist. Ferner erfahren wir durch diese Mitteilungen, dass das Bild mit einem leider nicht mehr vorhandenem, gewiss sehr kunstvollen Rahmen in Gold und Blau von dem berühmten Holzschnitzer Fra Giovanni da Verona — der auch sonst noch in der Kirche thätig war — versehen war. Cavalcaselle's Bemerkung, dass dieses Werk des Mantegna auf die veronesische Schule eine besondere Wirkung ausgeübt habe, hat übrigens hauptsächlich für die Technik Geltung, denn das milde und sanfte Wesen der Veroneser Maler weicht von Mantegna's strenger und oft herber Art bedeutend ab. Wir sehen hier in der That eine Schöpfung, die dem Naturell des Meisters durchaus entspricht. Das Laubwerk zu den Seiten erinnert an dasjenige der Madonna della Vittoria im Louvre, die unzähligen, zierlichen Cherubköpfe gemahnen uns an zahlreiche andere Schöpfungen des Meisters dieser Art. Etwas starr sitzt darunter die Madonna, während das Christuskind, wie Thode treffend in seiner Biographie Mantegna's sagt, der Menschheit den Segen zu erteilen im Begriffe steht. Die Heiligen zu den Seiten sind: rechts vom Beschauer der heilige Hieronymus im Kardinalsgewand mit dem Modell einer Basilika in der linken Hand und der Olivetanerstifter, links ein schwer zu bestimmender würdevoller Heiliger und Johannes der Täufer. Zwei von den drei zu unterst singenden Engeln,[1]) ganz reizende Jünglingsgestalten, halten ein Blatt, auf welchem in Kursivschrift die Bezeichnung steht. Sie lautet: *A. Mantinia p. an. gracie 1497, 15. Augusti.*

1) Wer eine Abbildung grösseren Formates der drei singenden Engel wünscht, findet sie bei der Firma Louis Dubray in Mailand. Die Aufnahme des ganzen Bildes dieses Photographen, welche Thode benutzen musste, ist weniger gelungen.

II.

Auch andere bereits allgemein bekannte Kunststädte hat Anderson im letzten Jahre berücksichtigt, so Orvieto mit den Fresken Signorelli's, Assissi mit den Wandmalereien in S. Francesco, der Domkirche und S. Maria degli Angeli, und das reizend gelegene Städtchen Spello, das Pinturicchio in malerischer Beziehung seine Bedeutung verdankt.

In Rom wurde eine ganze Anzahl von Malereien aus Kirchen aufgenommen und Privatsammlungen, die zum Teil dem Publikum gar nicht zugänglich sind, vor allem auch die bedeutenden Fresken Pinturicchio's und seiner Schule im Appartamento Borgia des Vatikan. Ganz besondere Erwähnung verdienen aber die höchst merkwürdigen und für das Quattrocento so charakteristischen Wandmalereien im grossen Saale des Palazzo Schifanoja in Ferrara. Sie stehen uns in 31 klaren Aufnahmen zur Verfügung, und wer Augen hat zu sehen, kann nun den Anteil des Hauptmeisters von untergeordneten Händen unterscheiden.

Bei dieser Gelegenheit mögen uns einige Worte hierüber verstattet sein. Wie bekannt, bestehen die Wandmalereien aus drei übereinander liegenden Streifen, von denen der oberste mythologischen Inhaltes ist, der zweite allegorische, der unterste, dritte, geschichtliche Darstellungen enthält, in welchen das Leben und der Hof des Herzogs Borso d'Este geschildert wird. Man hatte lange Cosimo Tura für den Hauptmeister dieser merkwürdigen Arbeiten gehalten, bis Venturi eine Urkunde entdeckte, aus der hervorgeht, dass Francesco Cossa den besten Teil gemalt hat. Vergleicht man die Überreste des bezeichneten Wandgemäldes Cossa's in der Kirche del Baraccano in Bologna und sein Triptychon (in Rom, Mailand und London verteilt), von dem in der Zeitschrift im vorletzten Jahrgange die Rede war, mit den Wandgemälden im Palazzo Schifanoja, so erkennt man des Meisters schlichte und feine Art nur in den unteren Teilen der Schmalwand. Cossa hat also zuletzt Hand daran gelegt, da bei malerischen Wanddekorationen selbstverständlich die Arbeit von oben nach unten fortschreitet. Das bestätigt auch die Stelle in der Bittschrift Cossa's an den Herzog Borso, in der er daran erinnert, dass er allein die drei Felder gegen das Vorzimmer gemalt habe, auf die er stolz zu sein scheint und die seiner Meinung nach einen besseren Lohn verdienen: „da er ja Francesco del Cossa sei, der sich bereits einen gewissen Ruf erworben habe". In der That übertreffen auch diese höchst anschaulich dargestellten wunderlichen Episoden aus dem Leben des Herzogs alle anderen Arbeiten des Saales, und man muss sich fernerhin nur klar darüber werden, dass nicht die ganze Wand, wie bisher angenommen, sondern nur die geschichtlichen Darstellungen von der Hand Cossa's sind. Anderson's köstliche Blätter geben alles so deutlich wieder, dass man die Untersuchungen bis in die kleinsten Einzelheiten ausdehnen kann. Die nebenstehende Abbildung giebt ein Detail der ersten Abteilung rechts wieder und zwar die Episode, wie sich der Herzog mit seinem Gefolge auf die Jagd begiebt. Der dritte Kopf von links ist derjenige des Herzogs, dessen Züge aus Medaillen und anderen Darstellungen wohl bekannt sind. Sowohl dieses Porträt als auch die Bildnisse des Gefolges sind von einer Frische und Lebendigkeit, die vielleicht nur in Mantegna's Fresken in Padua ihresgleichen finden.

III.

Brogi und Alinari haben sich im edlen Wetteifer mit Sicilien befasst. Besonders der erstere hat vieles aufgenommen, was Erwähnung verdient. Eines Unikums erfreut sich das städtische Museum in Messina, eines Altarwerkes des berühmten Antonello. Es besteht aus fünf Stücken, auf dem mittleren Maria, welche dem Kinde Kirschen anbietet, auf den anderen zwei Bischöfe, Maria und der Verkündigungsengel. Eine originelle Schöpfung, wenn sie sich auch an die Schule des Giovanni Bellini anlehnt. Übrigens ist das Bild auf einem cartellino bezeichnet: *anno domi. m⁰CCCC⁰ septuagesimo tertio Antonellus Messanēsis me pinxit.* Wichtig ist es zu konstatieren, was man auch schon in den Photographien thun kann, dass es einen zweiten geringeren Maler gleichen Namens in Messina gegeben hat. Eine thronende Maria im Museum von Catania, deren ganze Art von der des grossen Antonello abweicht, enthält die Bezeichnung *Antonellus Missenius D'Saliba hoc perfecit opus 1497.* Das Bild ist insofern wichtig, als es über mehrere Werke religiösen Inhalts Aufschluss giebt, die den feinen Zug und den „Smalto" des grossen Antonello vermissen lassen, ihm aber doch zugeschrieben werden. — In Palermo giebt es wenig Gutes im Bereich der Renaissancemalerei, doch wollen wir wenigstens die merkwürdigen Wandmalereien mit dem Triumph des Todes im Palazzo Sclafani von einem Unbekannten aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, sowie das wundervolle Marienbild (mit Flügeln) des Mabuse im Museum hervorheben, ein in allen Teilen mit der grössten Feinheit ausgeführtes Werk, sowie ein kleines Bild des Garofalo, eine thronende Maria darstellend. Ein durch und durch malerisch aufgefasstes Kunstwerk, das uns in der fernen Insel ganz wundersam anmutet und uns Ferrara ins Gedächtnis zurückruft. Ein talentvoller, bisher wenig beachteter Maler aus der Gegend von Palermo ist Pietro Novelli, nach seinem Geburtsort Monreale, il Monrealese genannt. Er war um die Mitte des 17. Jahrhunderts ausschliesslich in Sicilien thätig und hat sowohl in Freskomalereien als in Ölbildern eine Grossartigkeit und Kraft des Stiles entwickelt, die ihn



5. *Der Maler Thaulow und seine Familie von J. E. Blanche. Nach einer Photographie von Alinari.*

den besten Spaniern seiner Zeit an die Seite stellen. Sein Hauptwerk befindet sich im Treppenhause des ehemaligen Klosters von Monreale und stellt eine Versammlung von Mönchen dar.

IV.

Ein kleines, kunstreiches Städtchen Toskanas, von dem es bis jetzt noch nicht hinreichende Photographien gab, ist Prato. Alinari hat diesem Übelstande jetzt abgeholfen. Wer die köstlichen Malereien des begabten Fra Filippo Lippi, seine Fresken in der Domkirche, oder die Tafelbilder in der Galerie sich zu veranschaulichen wünscht, muss sich an diese Firma wenden. Es giebt wohl keinen Ort der Welt, in dem man die ausserordentlichen Fähigkeiten des Fra Filippo Lippi besser ermessen und würdigen kann, als in Prato, das zudem noch durch die Skulpturen der della Robbia und des Donatello, sowie mancherlei andere Kunstwerke von hervorragender Bedeutung ist.

V.

In merkwürdigem Gegensatz zu allen diesen Erzeugnissen der alten Kunst stehen die modernen periodisch wiederkehrenden Ausstellungen, die jetzt auch in Italien üblich sind. Sie sind insofern beachtenswert, als sie zum Vergleich anregen und die modernen Kunstrichtungen der verschiedenen Nationen uns vor Augen führen. Hierzu gehört auch die internationale Ausstellung von 1897 in Venedig, von der Alinari ungefähr 60 Aufnahmen gemacht hat. Als Beispiel geben wir in Abbildung 5 eins der bedeutendsten Werke dieser Ausstellung, das Bildnis des Malers Thaulow mit seiner Familie, von dem Franzosen Jacques Emil Blanche, in hellen Tönen breit und flott gemalt und in der ganzen Auffassung an Meister wie Rubens oder Reynolds erinnernd.

VI.

Wandern wir von Venedig nach Genua, so finden wir prächtige marmorne Paläste mit fürstlichen Dekorationen und Gemälden des Rubens und van Dyck. Hier ist das Arbeitsfeld einer deutschen Firma, Alfred Noack, die nicht nur die Schätze der öffentlichen Sammlungen aufgenommen hat, sondern auch gar manche Privatsammlung, von der wenig Kunstliebhaber etwas wissen. Wer kennt, um nur ein Beispiel anzuführen, die Galerie Spinola delle Pelliccerie? Der stolze Palazzo, an einem kleinen Platze in der Nähe des Hafens gelegen, birgt bedeutende Gemälde.

Wir wollen nur das hervorragendste nennen, die heilige Familie von Rubens, ein Bild ersten Ranges (Abb. 6), das auf seinem rotseidenen Hintergrund wie Sonnenlicht leuchtet. Noch reicher als Rubens ist in den alten Häusern Genuas sein Schüler van Dyck vertreten, und wer dort eins der vornehmen Porträts aus seiner Blütezeit gesehen hat, der verliert es nicht so leicht wieder aus dem Gedächtnis.



6. Die heilige Familie von Rubens. Galerie Spinola delle Pelliccerie, Genua. Nach einer Photographie von Alfred Noack.

Auch Turin kann sich eines van Dyck rühmen, und zwar eines seiner berühmtesten Bilder. In der Galerie befindet sich bekanntlich das Porträt der drei Kinder Karls I. von England. Von den Staatsgalerien Italiens wird die Turiner übrigens am wenigsten besucht, und doch enthält sie eine Reihe recht beachtenswerter Werke. Zunächst sind die lokalen Meister, die in Gaudenzio Ferrari gipfeln, gut vertreten, aber auch toskanische und venetianische Bilder sind da, freilich nicht immer in erbaulichem Zustande, wie man an den Madonnenbildern von Vivarini, Mantegna und Bellini leider bemerken kann. Von der altniederländischen Schule ist Jan van Eyck durch einen heiligen Franziskus in freier Landschaft vertreten, und vor allem Hans Memling mit der Leidensgeschichte Christi, ein wahres Wunderwerk, das den Freuden der Maria in München an Feinheit der Ausführung ebenbürtig ist. Endlich besitzt die Turiner Sammlung, mehr als eine andere Italiens, holländische Gemälde, unter denen sich ein kleiner echter Rembrandt und ein Fabritius befinden. Alles das liegt uns zum ersten Male in isochromatischen Aufnahmen Anderson's vor, das Wichtigste auch in grösserem Format.

Dass in Turin ausser der Accademia Albertina, deren Hauptschatz die Sammlung von Kartons des Gaudenzio Ferrari und seiner Schule bildet, auch noch ein Museo civico existiert, ist gewiss nur wenigen bekannt. Das wichtigste darin ist ein stattliches Messbuch mit Miniaturmalereien, welche sicher zu den besten Sachen dieser Art gehören, die die italienische Kunst am Ende des 15. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Die Miniaturen tragen das Gepräge der gleichzeitigen Malerei in Ferrara und wurden für einen Rovere, Erzbischof von Turin, ausgeführt.[1]

VII.

Wir kommen zuletzt nach Bergamo, dem abgelegenen, aber wegen seiner reizenden Lage sehr sehenswerten Städtchen, in welchem sich dem Kunstfreund eine neue Welt erschliesst. Hier berühren sich venetianische und lombardische Einflüsse, und die ersteren verleihen der Malerei in ihrer Blütezeit wieder

1) Zwölf Seiten, ausser dem prächtigen Titelblatt mit der Kreuzigung, wurden von Anderson aufgenommen, dem es auch gelang, eins der besten Staffeleibilder des Gaudenzio, aus dem Besitze S. K. H. des Grafen von Turin, und verschiedene andere Bilder aus Privatbesitz zu photographieren.

ein eigenes lokales Gepräge, wie es in den Werken des Santa Croce, Previtali, Palma, Cariani und Moroni zu Tage tritt. Wer sich für die Kunst Bergamo's interessiert, dem sei eine Publikation empfohlen, die in Wort und Bild der Stadt Sehenswürdigkeiten schildert. Der über 240 Seiten starke Band betitelt sich: *L'arte in Bergamo e l'Accademia Carrara,* pubblicazione fatta a cura del Circolo Artistico di Bergamo e col concorso dell' Accademia nel 1⁰ centenario della sua fondazione. Bergamo. Istituto Italiano d'arti grafiche. 1897. In diesem Buche sind auch die Gemäldesammlungen illustriert, namentlich die öffentliche, vor hundert Jahren vom Grafen Carrara gestiftet und seitdem fortwährend vermehrt, so dass wohl in keiner Provinzialstadt Italiens sich eine Galerie befindet, die sich mit der Bergamo's an Vielseitigkeit und Reichhaltigkeit messen könnte. Da sich in Bergamo auch noch mehrere alte Privatsammlungen erhalten haben, so ist bei der patriotischen Gesinnung der Besitzer in Zukunft für das Museum manch schöner Zuwachs zu erwarten. In der Galerie der Accademia Carrara sind nicht nur lokale, sondern auch zahlreiche auswärtige Meister gut vertreten. Wir wollen hier nur die bedeutendsten Namen nennen. Für die lombardische Schule ist der ehrwürdige Gründer derselben, Vincenzo Foppa, wichtig, von dem zwei bezeichnete Werke vorhanden sind, dann Borgognone, Beltraffio, Solari, Gaudenzio Ferrari und Sodoma. Von Titian und Giorgione sind zwar keine Bilder da (obwohl der Katalog sie öfters nennt), aber Giov. Bellini, Antonello da Messina, Jacopo de' Barbari, Crivelli, Basaiti und viele andere bis auf Tiepolo, Guardi und P. Longhi vertreten in vorzüglicher Weise die venetianische Kunst. Von den Ferraresen finden wir Cosimo Tura, Dosso und Garofalo, von Paduanern A. Mantegna und Gregorio Schiavone (noch unter Mantegna's Namen), von Toskanern Pesellino, Botticelli, Pontormo und Bronzino, und die Umbrer repräsentiert ein ganz echtes perugineskes Brustbild des heiligen Sebastian von des zwanzigjährigen Raphael Hand. Ein kreuztragender Christus der Bologneser Schule (d. h. von Fr. Francia) übertrifft alles andere an Feinheit der Ausführung und Zartheit der Empfindung. Fügt man noch hinzu, dass die Sammlung einige vorzügliche Holländer (Rembrandt (?), Fabritius, Maes, Molenaer etc.) aus dem Besitze Morelli's aufweisen kann, und dass ihre Specialität herrliche Porträts einheimischer Künstler sind, wie Cariani, Moroni, Fra Vittor Ghislandi und Lorenzo Lotto, so kann man schon daraus ahnen, wie lohnend ein Besuch dieser Galerie ist.

Von dem genialen Lorenzo Lotto sind übrigens auch in den Kirchen Bergamos zahlreiche Werke vorhanden.

Von allen diesen Kunstwerken hat die bergamaskische Firma Andrea Taramelli isochromatische Aufnahmen gemacht,[1]) deren Katalog bereits erschienen ist. Auch das Architektonische und Landschaftliche ist in demselben berücksichtigt worden.

Nach einer Vorlage dieser Firma geben wir das Porträt des edlen Dogen Leonardo Loredano, das sich in der Abteilung Lochis der öffentlichen Galerie befindet (Abb. 1, S. 65). Es ist dort dem Gentile Bellini zuerteilt, ist aber als ein Originalbild seines jüngeren Bruders Giovanni anzusehen, von dem die Dresdner Galerie eine Kopie besitzt. In der Auffassung und Behandlung entspricht das Bild vollständig dem bezeichneten Porträt desselben Dogen Giovanni Bellini's in der National Gallery in London. In diesem Exemplar ist Leonardo Loredano mehr en façe dargestellt, und das Brokatgewand ist feiner behandelt, aber der Hintergrund ist geschlossen, während das Bild in Bergamo durch das Fenster Ausblick auf die Lagune und eine Insel gewährt. Es erhält dadurch entschieden einen höheren Reiz. Die beiden Porträts des Loredano stimmen mit seinem bronzenen Reliefbildnis gut überein, das als Medaille an den Fahnenmasten Alessandro Leopardi's auf dem Markusplatze angebracht ist und auf die Zeit um 1505 deutet.

1) Aufnahmen der Bilder der Sammlung Morelli sind nicht bei Taramelli zu haben, dieselben hat der Photograph Marcozzi bereits in Mailand gemacht, bevor die Sammlung nach Bergamo überführt wurde.



Die Brühl'sche Terrasse in Dresden. Nach einer Radierung von Canaletto.
(Aus J. Vogel's: „Anton Graff".)

EIN NEUES WERK ÜBER ANTON GRAFF

DIE erste Veröffentlichung zur vaterländischen Geschichte der Königlich sächsischen Kommission für Geschichte ist vor wenigen Wochen bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen und wird nicht verfehlen, auch über die Grenzen des Sachsenlandes hinaus allgemeines Interesse zu erregen. Das schön ausgestattete, Sr. Majestät dem Könige Albert von Sachsen gewidmete Prachtwerk betitelt sich *„Anton Graff, Bildnisse von Zeitgenossen des Meisters in Nachbildungen der Originale"* und hat Dr. Julius Vogel, den Direktorialassistenten des Leipziger städtischen Museums zum Herausgeber. Es werden uns, ausser zahlreichen Textabbildungen in Autotypie, auf 60 Tafeln ebenso viele vorzügliche Lichtdrucke[1]) nach Gemälden Graff's geboten, der Text, nur einleitend und erläuternd wirkend, tritt dem Abbildungsmaterial gegenüber in den Hintergrund, so dass der Publikation ihr Charakter als Illustrationswerk gewahrt bleibt. Die Auswahl der wiederzugebenden Gemälde aus dem reichhaltigen Material zu treffen, war für den Herausgeber keine leichte Aufgabe, besonders da zwei verschiedene Gesichtspunkte zu berücksichtigen waren. Es sollte nämlich „die Entwicklung des Meisters an einer Reihe seiner schönsten Bildnisse gezeigt und mit diesen Bildnissen ein Beitrag zur Geschichte seiner Zeit gegeben werden". Die Wahl mag Vogel oft schwer geworden sein, aber schliesslich hat er die Aufgabe in bester Weise gelöst.

Die Lichtdrucke zeigen uns hochbedeutende Werke Graff's aus verschiedenen Epochen seiner Thätigkeit und zugleich allgemein interessierende, nach irgend einer Richtung hin bedeutende und hervorragende Persönlichkeiten — bis auf die letzte Tafel, den Markthelfer Johann Samuel Nagel, der auf diese Bezeichnung wohl keinen Anspruch machen kann, den Vogel aber gewiss nicht missen wollte, da das Bild in künstlerischer Beziehung zu den besten Schöpfungen Graff's gehört. Es soll dem Herausgeber hiermit durchaus kein Vorwurf gemacht werden, das Gemälde hat als Kunstwerk volle Berechtigung aufgeführt zu werden, und dem braven Nagel wird jeder gewiss das bescheidene Plätzchen am Schluss der erlauchten Reihe gönnen!

Bevor wir auf die reproduzierten Gemälde eingehen, etwas über den Text, den Vogel in verschiedener Hinsicht fesselnd und belehrend zugleich zu gestalten gewusst hat. Als Einleitung giebt Vogel eine biographische Skizze Graff's, dessen Leben ja schon wiederholt litterarisch behandelt worden ist und deshalb als bekannt vorausgesetzt werden kann. Wir wollen uns nur ins Gedächtnis zurückrufen, dass Anton Graff am 18. November 1736 in Winterthur geboren ist, dass er 1756 bis 1766 in Augsburg, Ansbach und wieder in Augsburg thätig war und dann nach Dresden berufen wurde, wo er bis zu seinem Tode am 22. Juni 1813, mit Ausnahme verschiedener Reisen z. B. nach Berlin und Leipzig, lebte und eine ausgebreitete und umfassende Thätigkeit als Porträtmaler entfaltete.

Vogel betont mit Recht, dass Graff das Glück hatte, in einer Zeit zu leben, die dem Porträtmaler sehr günstig war. Gerade damals „lebte eine grosse Bewegung im deutschen Volke auf und eine Zahl von Männern erstand, die diese geistige Strömung in neue Bahnen leitete". Graff in Dresden lebend, das damals nicht nur in künstlerischer Beziehung von grosser Bedeutung war, kam selbst mit vielen dieser hervorragenden Zeitgenossen in Berührung und so bilden seine zahlreichen Porträts derselben in der That einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

1) Hergestellt von der Firma Sinsel & Comp., Plagwitz-Leipzig.

Was uns Vogel über die künstlerischen Eigenschaften und Gewohnheiten des Meisters mitzuteilen weiss, bietet genug des Interessanten, um es hier kurz zusammenzufassen. Die Zahl der Bildnisse, die aus Graff's Hand hervorgegangen sind, ist sehr bedeutend, der Meister muss nach ihr zu urteilen schnell und leicht geschaffen haben. Nach des Malers eigenen Angaben hat er, ausser zahlreichen Kopien, 1240 Porträts gemalt, von denen jedoch der grösste Teil leider verschollen oder zu Grunde gegangen ist. Muther zählt in seiner Graffbiographie (1881) 180 Bilder und weist noch 57 weitere im Kupferstich nach, Vogel vermag die Zahl der ihm bekannten Porträts bereits auf 300 zu steigern. Die allmählich fortschreitende Inventarisation der Kunstdenkmäler in den verschiedenen Ländern wird uns im Laufe der Zeit gewiss noch manchen „Graff" wiederschenken. Mit Vorliebe hat Graff Brustbilder gemalt, später auch Kniestücke, während Gruppenbilder seltener vorkommen. Häufig finden sich Wiederholungen der Porträts, oft mit unwesentlichen Änderungen, zum Teil sind diese jedoch von seinen Schülern hergestellt worden. Studien und Zeichnungen zu seinen Gemälden scheint Graff in Originalgrösse in Kreide ausgeführt zu haben, doch sind diese leider sehr selten. Ein treffliches Beispiel einer solchen Studie bietet uns die Textabbildung Nr. 9, die wir in Abb. 3, S. 75 wiedergeben. Sie zeigt uns die interessanten und geistvollen Züge der Prinzessin Caroline Marie Therese von Sachsen, der Grossmutter des Königs Albert, in bei weitem grösserer Ursprünglichkeit und Frische als das ausgeführte Ölbild auf Tafel 6 der Lichtdrucke, das sich in Pillnitz befindet.



Abb. 2. Anton Graff, Die Familie des Künstlers.



Abb. 3. Caroline Marie Therese, Prinzessin von Sachsen (1792). Kreidezeichnung von Anton Graff.

Erwähnt sei bei dieser Gelegenheit, dass Graff in den Jahren 1783 bis 1790 auch reizende kleine Silberstiftzeichnungen auf Pergament fertigte, deren eine wir am Schluss abbilden (Abb. 5, S. 77).

Graff's Leistungen sind im ganzen sehr verschieden, je nach dem Interesse, das die betreffende Persönlichkeit vom menschlichen und künstlerischen Standpunkte dem Maler bot. Seine früheren Bilder sind farbiger, »während er in späteren Jahren sich an graue und braune Töne halten musste, wie es die Mode mit sich brachte«. Ausserdem zeichnen sich seine späteren Bilder in technischer Beziehung durch einen breiteren und mehr pastosen Farbenauftrag aus. Diesen Umschwung schreibt Vogel dem abnehmenden Augenlicht des Meisters zu, ich glaube aber, er lässt sich besser aus der künstlerischen Entwicklung er-

klären. Mit der zunehmenden technischen Sicherheit macht sich wohl stets eine freiere und leichtere Malweise geltend.

Zu den grossen Vorzügen Graff's gehört es, dass er seine Modelle nie posieren liess, mit Ausnahme einiger fürstlicher Prunkbilder, bei denen ein gewisser Pomp entfaltet werden sollte. Einfach und schlicht, wie er selbst auch war, fasst er seine Porträts auf, naturgetreue und charakteristische Wiedergabe der Persönlichkeit ist das Hauptziel seiner Kunst, und diese Eigenschaft stempelt ihn zu einem der tüchtigsten Porträtmaler seiner Zeit.



Abb. 4. Anton Graff, Christian Ludwig von Hagedorn.

Der biographischen Einleitung lässt Vogel die Erläuterung der 60 Lichtdrucke folgen. Und in ihr hat er eine Neuerung eingeführt, die der gewöhnlich so langweiligen katalogmässigen Aufzählung und Beschreibung der einzelnen Bilder einen ganz eigenen Reiz verleiht und unbedingt Nachahmung verdient. Soweit es irgend möglich war, hat Vogel nämlich der Schilderung jedes Gemäldes eine der zeitgenössischen Litteratur entnommene Beschreibung der betreffenden im Bilde dargestellten Persönlichkeit folgen lassen, und ein Vergleich dieser Beschreibung mit dem reproduzierten Porträt bietet in verschiedener Beziehung Anregung. Das geschriebene Wort, oft einer anderen Zeit entstammend als das Porträt, ergänzt und belebt des Künstlers Werk jedenfalls stets in ungeahnter Weise!

Als Beispiel führen wir das Porträt der Königin Elisabeth Christine von Preussen an, der wenig bekannten Gemahlin des grossen Friedrich, das wir diesem Hefte als Lichtdrucktafel beigeben (bei Vogel Tafel 9). Vogel führt zwei Äusserungen von Zeitgenossen aus verschiedenen Lebenszeiten der Dargestellten an. Der König Friedrich II. selbst sagt über die jugendliche Prinzessin „Elle est jolie, son teint est de lys et de roses, ses traits sont délicats et tout son visage ensemble fait celui d'une belle personne“, während seine Schwester Wilhelmine sie weniger günstig schildert. „Sie ist gross, nicht sehr schlank und geht gebückt, was ihr einen schlechten Anstand giebt, ihre Haut ist blendend weiss und von den schönsten Farben gehoben; ihre Augen sind blassblau und versprechen nicht viel Geist, sie hat einen kleinen Mund, all ihre Züge sind zart, ohne schön zu sein. Ihr ganzes Gesicht ist allerliebst und kindlich, so dass man glauben sollte, es gehöre einem Kinde von zwölf Jahren an. All' diese Annehmlichkeiten werden durch die Zähne verdorben, die schwarz und dabei schlecht gereiht sind.“ Graff's Bild, das 1789 gemalt ist, zeigt uns die 74jährige Königin als stattliche Matrone von imponierender Erscheinung, sie muss sich also, wenn wir nicht annehmen wollen, dass die Schilderung der Markgräfin Wilhelmine v. Bayreuth einer wenig freundlichen Gesinnung entsprang, mit den Jahren sehr zu ihrem Vorteil verändert haben.

Die Reihe der Lichtdrucktafeln eröffnen fürstliche Persönlichkeiten (Tafel 1—15), wir sehen einige grosse Repräsentationsbilder sächsischer Fürstlichkeiten, die an gleichzeitige französische Porträts erinnern, ein Brustbild Friedrichs des Grossen, das aber wohl nicht nach dem Leben gemalt ist, den geistvollen Kopf seines Bruders Prinz Heinrich u. s. w., es folgen einige Diplomaten, die Minister v. Fritsch und Graf Hertzberg, dann mit Gellert an der Spitze eine grosse Zahl berühmter Zeitgenossen, unter denen wir nur Salomon Gessner, Lessing, Wieland, Herder, Schiller, G. A. Bürger, Adam Hiller, Clodius, G. W. Rabener und Christian Ludwig v. Hagedorn nennen wollen. Schiller's Porträt (Dresden, Körnermuseum) entspricht nicht recht den Vorstellungen, die man sich sonst von ihm macht, und ist in künstlerischer Beziehung eins der schwächsten Bilder der Folge. Doch wollen wir Graff daraus keinen Vorwurf machen, da nach seinen eigenen Äusserungen Schiller ein zu unruhiger Geist gewesen sei, der „kein Sitzfleisch hatte“! „Endlich gelang es mir, ihn in einer Stellung festzubannen, in welcher er, wie er versicherte, sein Lebtag nicht gesessen, die aber von den Körner'schen Damen (im September 1782 ist das Bild im Hause des Dr. Chr. G. Körner in Dresden begonnen worden) für sehr angemessen und ausdrucksvoll erklärt wurde“. Das Bild ist auch erst später ohne nochmalige Sitzung,

also unter sehr erschwerenden Umständen, vollendet worden. Um so trefflicher ist das Porträt Hagedorn's (Tafel 23), das wir in verkleinerter Autotypie nach dem Lichtdruck wiedergeben (Abb. 4, S. 76). Es gehört zu den liebenswürdigsten und besten Schöpfungen Graff's, der sich hier wohl besondere Mühe gegeben hatte. Denn Christian Ludwig von Hagedorn, der Generaldirektor der Dresdner und Leipziger Kunstakademie und selbst ein bedeutender Sammler und Kunstästhetiker, gehörte zu Graff's besonderen Gönnern, ihm vor allem verdankte er seine Berufung nach Dresden, und da nimmt es wohl nicht Wunder, dass es Graff am Herzen lag, im Porträt dieses Mannes sein Meisterstück zu liefern. Das Bild entstand 1772 im Auftrage des bekannten Leipziger Buchhändlers Philipp Erasmus Reich, der sich eine Sammlung von Porträts berühmter Zeitgenossen anlegen wollte, die er auch bis zu seinem Tode 1787 auf 34 Bildnisse brachte; 26 davon sind allein von Graff's Hand. Die ganze Kollektion, der mehrere der bei Vogel abgebildeten Porträts entstammen, ging später in den Besitz der Leipziger Universitätsbibliothek über. Die nächsten Tafeln (38—42) zeigen uns Porträts des Malers selbst aus verschiedenen Lebensjahren, seine Kinder und ein Gruppenbild von 1786, das die Familie des Künstlers darstellt und sich in Sagan im Herzoglichen Schloss befindet. Wir geben es in Autotypie wieder (Abb. 2, S. 74). Im Hintergrunde der Meister vor der Staffelei, auf der ein Porträt seines Schwiegervaters, des Berliner Mathematikprofessors Johann Georg Sulzer steht (vgl. auch das Porträt desselben auf Tafel 56). Rechts seine Frau Auguste mit der kleinen Tochter Caroline, im Vordergrunde die beiden Knaben an einem mit Mappen und Kunstblättern belegten Tisch. Ein liebenswürdiges und gut komponiertes Bild, das uns das glückliche Familienleben Graff's aufs beste vor Augen führt.



Abb. 5. Knabenporträt, Silberstiftzeichnung von Anton Graff.

Es folgen Porträts mehrerer Künstler, wie Lippert, Oeser, Chodowiecki und Bause, mit denen Graff eng befreundet war, ein schönes Frauenbild (Tafel 50), nach der Überlieferung Corona Schröter darstellend, ein interessantes Porträt Iffland's in ganzer Figur in der Rolle von Rousseau's Pygmaleon, Moses Mendelsohn, der verdiente Leipziger Bürgermeister K. W. Müller, J. G. Sulzer, des Künstlers Schwiegervater, Nicolai und zum Schluss der obengenannte Buchhändler Reich und sein Markthelfer Nagel, beide dem vortrefflichen Bild Hagedorn's in künstlerischer Beziehung gleichstehend. Wohl manchem wird es aufgefallen sein, dass wir keines Goetheporträts Graff's Erwähnung gethan haben, das eigentlich in der Sammlung berühmter Zeitgenossen des Meisters nicht fehlen dürfte! Vogel macht uns bereits darauf aufmerksam, dass es kein Bildnis Goethe's von Graff giebt, ja dass uns überhaupt nichts davon bekannt ist, dass diese beiden Männer je miteinander in Berührung gekommen sind, obgleich Graff durch Schiller, Herder und Wieland, die er — allerdings nicht in Weimar — porträtierte, leicht in Beziehungen zu dem Dichterfürsten hätte treten können.

Wir wollen hiermit unsere Betrachtung über die neue Graffpublikation schliessen, dürfen aber nicht vergessen zu erwähnen, dass ihr, als ex libris dienend, eine kleine eigens zu diesem Zwecke geschaffene, meisterhafte Radierung Max Klinger's beigegeben ist, die auf die den verschiedenen Zeitaltern gewidmete Thätigkeit der Kgl. sächsischen Kommission für Geschichte Bezug nimmt, oben links das sächsische Wappen und unten die Aufschrift „Aus den Schriften der Kgl. sächsischen Kommission für Geschichte“ zeigt. Hoffen wir, dass dieser ersten Publikation der Kgl. sächsischen Kommission für Geschichte recht bald die zweite, die schon in Arbeit ist, folgt, und dass das gute Gelingen der ersten Veröffentlichung die Zahl der Subskribenten wesentlich erhöht. *U. TH.*

DIE ALTE KAISERSTADT GOSLAR

Zerstörungswut, Stumpfsinn und Pietätlosigkeit haben in den ersten Jahrzehnten nach der Begründung des neuen Reichs in deutschen Landen so ungehindert und ungestraft ihr Wesen treiben dürfen, dass schon vieles, was uns noch mit dem Wesen und der Kunst unserer Vorfahren sichtbar und fassbar verband, unwiederbringlich verloren war, als endlich der Schrei der Entrüstung, der sich von vielen Orten zugleich erhob, bei den einzelnen Regierungen der deutschen Bundesstaaten Gehör und Erhörung fand. Man erinnert sich noch des Kampfes, der um Nürnbergs Mauern und Türme gekämpft worden, der aber trotz mancher Siege der Erhalter über die Zerstörer noch immer nicht endgültig ausgefochten zu sein scheint. Dabei erlebten wir das merkwürdige Schauspiel, dass gerade diejenigen, die die beengenden Gürtel der alten Städte zu Gunsten ihrer Handels- und Gewerbsinteressen sprengen, die Häuserzeilen der schmalen, winkligen Gassen niederreissen wollten, bei dem Bau ihrer Landhäuser vor den Thoren, auf Kunst- und Kunstgewerbeausstellungen und bei Kostümfesten am auffälligsten mit altdeutschem Wesen, mit deutscher Gotik und Renaissance renommierten.

Dieser Mummenschanz ist in seiner inneren Hohlheit durchschaut worden, und immer energischer richten sich die Bestrebungen ernster Männer auf das eine Ziel, zu retten, was noch zu retten ist. Zur Zeit scheint die Gefahr in Süddeutschland grösser zu sein als in Norddeutschland. Zunächst ist wohl Nürnberg immer noch am meisten bedroht, weil gerade diese Stadt der gefrässige Moloch der modernen Fabrikthätigkeit so eng umklammert hat, dass bei diesem Kampf zwischen zwei ungleichen Mächten voraussichtlich die stärkere, die im jetzigen Leben wurzelt und in die Zukunft hinübergreift, den Sieg über die abgestorbene Vergangenheit davontragen wird. Der tiefe Schmerz, den jeder Freund deutschen Altertums und deutscher Kunst darüber empfindet, wird einigermassen gemildert, wenn man nach dem deutschen Norden blickt, besonders nach dem Stammsitz der Sachsen zwischen Weser und Elbe, wo dicht nebeneinander drei Städte liegen, in denen der Kampf der alten Zeit mit der neuen noch keine schweren Opfer gefordert hat: Hameln, Hildesheim und Goslar. Jede von ihnen hat in ihrer heutigen Physiognomie noch einen Grundzug behalten, der an ihre frühere politische und kulturgeschichtliche Bedeutung erinnert: Hameln den eines Mittelpunkts deutschen Durchgangshandels in schönen Patrizier- und Bürgerhäusern der Renaissance, Hildesheim den der uralten Bischofsstadt mit vorwiegend romanischen Baudenkmälern, und Goslar den des ehemaligen Sitzes deutscher Kaiser sächsischen und salischen Stammes.

Goslar, dessen Gedeihen heute noch wie vor neunhundert Jahren eng mit dem Bergbau zusammenhängt, hat seinen ursprünglichen Charakter auch noch in anderen Zügen seiner baulichen Physiognomie bewahrt. Die ehemalige freie Reichsstadt hat noch Bauwerke aufzuweisen, die selbst der modernen Hotelindustrie genügt haben, und so konnte auch dieser Gefahr begegnet werden, die an Orten lebhaften Fremdenverkehrs in den Sommermonaten beinahe schon so drohend geworden ist wie die des Fabrikwesens. Rings von mässigen Höhenzügen umgeben scheint Goslar, wenn man es vom Petersberge aus in einem Thalkessel eingebettet liegen sieht, noch von der vergangenen Kaiserherrlichkeit zu träumen, deren altes Wahrzeichen, der romanische Palast, unter der Herrschaft des neuen Reichs in seinem früheren Glanze wieder hergestellt worden ist.

Auch das Innere der Stadt birgt noch so viele malerische Reize, dass man es begreiflich findet, dass

selbst ein Künstler, der seine Augen bisher meist nur an italienischer Farbenpracht und an der vielgestaltigen Erhabenheit der deutschen Alpenländer geweidet, hier erstaunt Halt gemacht und den Drang empfunden hat, die stärksten Eindrücke in einer Reihe von Bildern festzuhalten. Es ist *Albert Hertel*, der bekannte Berliner Landschaftsmaler, der schon seit Jahren mehr und mehr den Schwerpunkt seines Schaffens in die reine Stimmungslandschaft, ohne Rücksicht auf Schönheit und Originalität des Motivs, verlegt. In Goslar konnte er freilich beides vereinigen; aber der Verlockung, das archäologische Moment vor dem rein Malerischen zu betonen, den malerischen Ausdruck zu Gunsten des Inhalts zu vernachlässigen, ist er nicht erlegen. Trotzdem geben die Studien, die er während des Sommers 1897 in Goslar gemacht hat, das Bild der Stadt im Ganzen wie in einigen markanten Einzelzügen, das Alte im Neuen so treffend wieder, dass ein kunstsinniger Verleger, der zugleich vor dem deutschen Buchhandel debütieren will, sich entschlossen hat, zwölf Aquarellstudien Hertel's in Farbendrucken nachbilden zu lassen und die Blätter in prächtiger Mappe zusammenzufassen.[1])



Regentag an der Gose in Goslar Aquarell von Albert Hertel.

Goslar bietet noch so viele versteckte Winkel, die dem Spürsinn der Amateurphotographen und der Lieferanten für die Bildpostkartenindustrie entgangen sind, dass es einem echten Künstler nicht schwer fallen kann, seine Mappe mit der Wiedergabe noch nicht ausgebeuteter Motive zu füllen. Ein Werk aber, das sich schon seiner hohen Herstellungskosten wegen

1) *Die alte Kaiserstadt Goslar.* XII Aquarelle von *Albert Hertel.* Mit begleitendem Text von Dr. *Max Jordan* und einem Prolog von *Ernst von Wildenbruch.* Goslar Verlag von *Franz Jäger.*

an ein grösseres Publikum wenden muss, muss diesem auch einige Konzessionen machen. So finden wir unter den Aquarellen Hertel's auch einen Blick auf das Kaiserhaus und eine Ansicht des Marktplatzes mit dem Rathause und dem alten Gildenhause Kaiserworth. Aber schon diesen hat der Künstler durch die gewählte Abendstimmung bei halb bewölktem Himmel eine individuelle Note gegeben, und noch stärker spricht sich seine Persönlichkeit, seine frische Naturanschauung in den übrigen zehn Bildern aus, von denen wir eines, eine Strasse an der die Stadt durchfliessenden Gose an einem Regentage, wiedergeben (s. S. 79). Die erheblich verkleinerte Nachbildung vermag wohl eine ungefähre Vorstellung von der Grundstimmung zu machen; aber die Wiedergabe eines Aquarelles in Schwarz und Weiss wirkt wie eine getrocknete Blume, und gerade Hertel hat sich als Aquarellist eine so eigenartige Ausdrucksweise geschaffen, dass man des vollen Genusses nur froh wird, wenn man auf den Faksimile-Nachbildungen der Originale, die von Meissner & Buch in Leipzig in hoher Vollkommenheit ausgeführt worden sind, jeden Pinselstrich verfolgen, in die ganze, scheinbar so leichte und doch eine souveräne Meisterschaft erfordernde Technik eindringen kann.

Ganz und gar wollte der Verleger, der diese glänzenden Schöpfungen moderner Landschaftskunst einem grösseren Kreise zugänglich gemacht hat, das archäologische Beiwerk nicht entbehren. Er hat diesen köstlichen Perlen insofern eine altertümliche Fassung gegeben, als er die Decke der Mappe, die die Blätter umschliesst, nach einem Entwurfe des Professors *Honegger* in Leipzig im Stile der Evangelien- und Messbücher des 13. Jahrhunderts unter reicher Anwendung von Gold-, Silber- und Farbendruck ausstatten liess. Eine strenge Kritik wird vielleicht an dieser Art uniformer Nachbildung von Metall, Email, Edelsteinen und anderen Stoffen Anstoss nehmen. Aber hier spricht die leidige Geldfrage mit, die unser Buchgewerbe seine grosse Leistungsfähigkeit noch immer nicht frei genug entwickeln lässt.

In demselben Charakter reicher spätromanischer Stilformen ist auch das von *Theodor Kutschmann* in Charlottenburg herrührende, ebenfalls in Gold- und Farbendruck ausgeführte Titelblatt komponiert, und derselbe Künstler, der sich in neuerer Zeit vielfach auch auf dem Gebiete der dekorativen Wandmalerei als gründlicher, verständnisvoller Kenner und Erneuerer mittelalterlicher Kunst bewährt hat, hat auch die Initialen, von denen der erste Buchstabe dieses Artikels eine Probe giebt, die Einfassungen und sonstigen Verzierungen des die Aquarelle erläuternden Textes gezeichnet, nicht mit selbstgefälliger Altertümelei, sondern in freier, phantasievoller Verwertung alter Motive, die vornehmlich aus Handschriften sächsischer Herkunft geschöpft sind.

Auch der Verfasser des Textes, Dr. *Max Jordan*, vereint mit den gründlichen Kenntnissen eines Historikers, die er aber nur beiläufig glänzen lässt, die Gabe des Poeten. Mit leicht und anmutig fügender Hand verbindet er das Gegenwärtige mit Vergangenem, so dass seine beredten Worte gewissermassen das Bindeglied zwischen dem strengen Ernst der alten Ornamentik und dem lebendigen Farbenzauber des modernen Aquarellisten bilden.

Der Teilnahme aller Kunstfreunde darf das Werk, dessen Widmung der Kaiser angenommen hat, sicher sein. Möge es aber auch diejenigen, die sonst leichten Herzens an den Resten alter deutscher Herrlichkeit vorübergehen, zu ernster Betrachtung stimmen!

ADOLF ROSENBERG.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.





1. Francesco Pesellino. Die Verkündigung. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli.

DIE VERKÜNDIGUNG UND DIE VERLOBUNG DER HEILIGEN KATHARINA VON FRANCESCO PESELLINO

VON *HANS MACKOWSKY*

Es ist erstaunlich, wie wenig Litteratur wir über die Peselli besitzen, jenes Künstlerpaar von Grossvater und Enkel, dessen Unterscheidung Vasaris verworrene Biographie zu einem der schwierigsten kunstgeschichtlichen Probleme gemacht hat. Der kurze, aber inhaltsreiche Kommentar, den *Milanesi* dieser Vasaribiographie angefügt hat, und die etlichen, ebenfalls wertvollen Seiten, die *Giovanni Morelli* im I. Bande seiner kunstkritischen Studien Francesco Pesellino widmet, sind die einzigen ernsthaften Arbeiten, die sich mit dem Gegenstande befassen.

Von Milanesi, der das ganze dokumentarische Material ausbreitet, erfahren wir, dass Giuliano d'Arrigo, der Grossvater, 1367 geboren, schon 1385 in die Zunft aufgenommen wurde, mithin viel zu alt war, um, wie Vasari behauptet, Schüler Castagnos gewesen zu sein. Unter seinen dokumentarisch gesicherten Arbeiten, dem Entwurfe zu einem Ehrengrabe für Pietro Farnese (1390), dem gonfalone für die Calimalazunft (1424), einem Modell für die Florentiner Domkuppel (1419), nimmt das architektonische Schaffen den Vorrang vor der Malerei ein; aber keines der genannten hauptsächlichen Werke ist auf uns gekommen. Weit dürftiger noch lauten die Nachrichten über Francesco, den Enkel mit dem Beinamen Pesellino. Wir erfahren kaum mehr als die ungefähre Zeit seiner Geburt um 1422, die Genossenschaft in der Bottega mit Zanobi di Migliore und Piero di Lorenzo aus Prato, sowie das genaue Datum des Ablebens, 29. Juli 1457, über der Arbeit an der grossen Trinität, die sich jetzt in der National-Gallery zu London befindet.

Um die Kritik der Werke hat sich Morelli verdient gemacht. Dadurch, dass er selbst in seiner Sammlung drei Arbeiten Pesellinos zu besitzen meinte, ist er dem Meister zuerst mit Erfolg nahe gekommen. Allein die Liste, die er aufstellt, ist nach seinem eigenen Vermuten unvollständig und hält nicht in allen Stücken der modernen Kritik stand. Am Schluss seiner Betrachtungen zählt Morelli die für Pesellino charakteristischen Merkmale auf, und gerade sie, die er richtig erkannt hat, wird man in einigen der von ihm angezogenen Malereien vergebens suchen.

Von Fra Filippo, mit dem er oft verwechselt wird, unterscheidet sich Pesellino durch die feinen schlanken Proportionen seiner Figuren, die zu den gedrungenen Gestalten des Frate in scharfen Gegensatz treten. Die breite runde Handform hat er hingegen mit dem Frate gemein. Pesellinos Ohren sind sehr gross und rundlich, im unteren Teile aber gestreckter als bei Filippo Lippi. Sein Kolorit bevorzugt graue, blaue und violette Farbe. In der Architektur ist er reich und verständnisvoll; den Fussboden macht er gern ziegelrötlich, die Säulen grünlich, die Dächer hochrot. Leider hat sich Morelli mit der Angabe dieser mehr äusserlichen Kennzeichen begnügt. Sonst hätte er vor allem Pesellinos nicht selten an Masaccio gemahnende Monumentalität in kleinem Massstab, die wachsende Freiheit und Sicherheit seiner Raumbe-

handlung, die elegante Sorgfalt seiner Zeichnung und die bunte Helligkeit seiner Farbengebung hervorheben müssen, alles Merkmale, die Pesellino mit der für das Quattrocento so wichtigen Schule der sogenannte Malerplastiker, mit Castagno, Uccello und nicht zum wenigsten mit Domenico Veneziano gemein hat.

Auf Grund dieser Kennzeichen ist es leicht, unter den dreizehn von Morelli angeführten Werken Pesellinos die unbedingt eigenhändigen sofort herauszusondern. Zu diesen zähle ich die beiden Tafeln mit den Geschichten vom Papst Sylvester in den Privatgemächern des Fürsten Doria zu Rom, die Tribunalscene in der Sammlung Morelli zu Bergamo, die fünfteilige Predelle zu Fra Filippos Madonna mit den heiligen Cosmas und Damian in der Akademie zu Florenz, von der drei Teile sich ebendort, zwei andere im Louvre befinden, und endlich die beiden figurenreichen Cassoni mit der Heldenthat und dem Triumph des David ehemals in der casa Torrigiani, jetzt bei Lord Wantage. Die übrigen Bilder, die Morelli anführt, halten der



2. Francesco Pesellino. Madonna mit Heiligen. London, Captain Holford.

Kritik nicht stand. Die Nicolauspredelle aus der casa Buonarroti, eine Längstafel, die Vasari dem Grossvater Giuliano zuweist, ist bei ihrer goldschmiedsmässigen Detailarbeit für Pesellino, selbst für seine erste Manier, undenkbar. Vasaris Zeugnis, der die beiden Peselli immer durcheinander wirft, genügt nicht, sie mit Recht Giuliano zuzuteilen. Wir erkennen die gleiche Hand noch in dem grossen Triptychon der Sammlung Carrand, in einem reich bemalten Kruzifix in S. Andrea zu Brozzi vor den Thoren von Florenz, in der Einzelfigur des heil. Antonius (Nr. 1141) der Berliner Galerie sowie in den Köpfen dreier Propheten und einer Sibylle auf einem Tabernakelrahmen in der Abteilung für christliche Plastik ebendort (Nr. 58 A.) Die Tafel mit den Heiligen Hieronymus und Franzikus aus der Sammlung Morelli, die Pesellino nach Vasari für die fanciulli della Compagnia di S. Giorgio malte, ist eine wenig geschickte, in der Farbe sehr rohe moderne Nachbildung nach dem in der Galerie zu Altenburg (Nr. 96) befindlichen Original. Dieses, das der soeben erschienene Katalog fälschlich für Fra Filippo in Anspruch nimmt, ist leider wenig gut erhalten. Ich zweifle nicht, dass wir in ihm das im Medici-Inventare namhaft gemachte Bild „uno quadro dipintovi uno sancto Girolamo et uno sancto Francesco di mano di Pesello e Fra Filippo" zu erkennen haben, wobei aber die Ausführung ganz in die Hand Pesellinos gegeben wurde. Die vier von Vasari bis Richa in der Kapelle der Alessandri in San Pier Maggiore zu Florenz erwähnten Täfelchen mit der Bekehrung des heil. Paulus, dem Fall Simons des Zauberers, mit dem Wunder des heil. Zenobius und der Begegnung Totilas mit dem heil. Benedikt sollen dieselben sein, die sich heute in der casa Alessandri befinden. Ungleich unter sich, scheinen sie mir alle mehr oder minder getreue Kopien nach den Originalen, deren Aufenthaltsort ich nicht anzugeben wüsste. Und endlich jenes cassone mit der Vermählung der Griseldis in der Sammlung Morelli, das sein Besitzer der Spätzeit des Meisters zugewiesen hat, ist für mich wegen der Steifheit seiner Formengebung, der altertümlichen Landschaft und der dunkleren Färbung nur ein Werkstattbild.



3. Francesco Pesellino (?). Der hl. Ludwig auf der Madonna mit Heil. bei Captain Holford. Paris, Louvre.

Hat die Zahl der von Morelli mühsam zusammengesuchten Bilder sonach fast auf die Hälfte reduziert werden müssen, so ist es inzwischen der neueren Forschung gelungen, die kleine Gruppe ansehnlich zu erweitern. Morelli selbst hatte auf die europäischen Privatsammlungen als Fundgrube hingewiesen, und namentlich die englischen haben auch in dieser Frage ihren Ruf der Unerschöpflichkeit gerechtfertigt. Die glänzende Exhibition of early Italian Art der New Gallery im Winter 1893/94 führte drei der bedeutendsten Arbeiten Pesellinos vor. Zunächst zwei figurenreiche Cassonemalereien mit Triumphdarstellungen aus der Spätzeit des Meisters, die neuerdings nach Amerika an Mrs. Gardener in Boston verkauft worden sind. Ferner eine thronende Madonna mit Heiligen aus dem Besitz des Captain Holford in London. Nicht lange danach wies B. Berenson die Hand des Meisters in einem Madonnenbilde mit Petrus und Paulus und sechs verehrenden Engeln aus der Sammlung des duc d'Aumale zu Chantilly nach, und endlich brachte die Renaissance-Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin ein fünftes, bisher wenig beachtetes Bildchen Pesellinos, das in der Komposition der Holford-Madonna verwandt, in Gewandung und Typen wie eine Vorstufe zu jener Tafel in englischem Privatbesitz erscheint.

Für die beiden Arbeiten, mit denen ich das Werk des Meisters zu vervollständigen gedenke, ist das Madonnenbild des Captain Holford von grösster Bedeutung (Abb. 2). In der Mittelachse der kleinen fast quadratischen Fläche sitzt die Madonna auf einem Marmorpodest, der in einer reichen architektonischen Form nach vorn ausbuchtet. Das Kind, das sie in den

Armen hält, ist unruhig bewegt: vom linken Knie der Mutter gleitet es nach dem rechten hinüber. Rechts und links von der Madonna, ebenfalls noch auf der Marmorstufe, stehen zwei jugendliche weibliche Heilige, Bücher in den Händen, verehrend und dienstfertig zugleich wie eine höfische Gefolgschaft. Nur bis zur Brust sind sie sichtbar, denn sie werden von je einem Paar herzugetretener männlicher Heiliger überschnitten, die im Vordergrund auf blumenübersätem Boden nachdenklich oder verzückt ihre fromme Wacht halten. Auf der rechten Seite ist es Sankt Georg in knapp anliegender Rüstung und ein heiliger Bischof (Ludwig von Toulouse?), auf der linken der heilige Antonius, weissbärtig, ein Buch in den Händen, und Hieronymus mit ekstatischem Aufblick zum Christkind, den Stein vor der Brust in der Rechten. Beide sind barfüssig und barhäuptig; der Kardinalshut des heil. Hieronymus lehnt leicht an die Marmorstufe. In statuarischer Ruhe treten alle Figuren aus dem Gold des Hintergrundes. Das Kolorit ist bunt, die Farben leuchten hell und lebhaft. Die unbekleideten Extremitäten sind kräftig modelliert, die ziemlich breiten Hände zeigen lange spitz zulaufende Finger. Die Gewänder, als seien sie aus weichem, dickem Wollstoff, werfen breite, schöngeordnete Falten, die eckig umbrechen und in reicher Gruppierung auf den Boden aufstossen. Vorgeschrittener als die Predelle für Fra Filippos Madonna in der Florentiner Akademie, muss das sorgfältig ausgeführte Täfelchen in Pesellinos mittlere Zeit gesetzt werden.

Ein Vergleich der Formengebung auf diesem Bilde und der Lünette mit der *Verkündigung* (No. 110, Abb. 1) aus dem *Museo Poldi-Pezzoli* zu *Mailand* erweist mit Deutlichkeit die gleiche Künstlerhand. Sicher haben wir uns das Bildchen als Giebelkrönung für eine der kleinen Madonnendarstellungen Pesellinos zu denken. Die Darstellung ist miniaturhaft fein, die Masse betragen nur 0,12 : 0,06. Seitab der schmalen Eingangsthür sitzt Maria anmutig über ihr Büchlein vertieft auf buntem Teppich. Ihr gegenüber, ganz im Profil, kniet der Engel mit dem Lilienzweig. Etwas Märchenhaftes bringt seine Erscheinung in den traulich dämmernden Raum; nicht zur Thür ist er hereingetreten, wie ein hellerer Schimmer nur kniet er vor der Jungfrau, die in seliger Befangenheit nicht aufzuschauen wagt. Schräg im Hintergrunde auf niedrigem Schragen steht die wohlgeordnete Bettstatt, zugedeckt mit einer grossen roten Decke, zu Häupten ein zierliches weisses Kissen. Das Halbrund des Bogens, der die Komposition umspannt, schliesst die einander leicht zugeneigten Figuren schön zusammen und schneidet ringsum so viel von der Räumlichkeit weg, dass keine genrehafte Nebensächlichkeit des Interieurs das Interesse von der Gruppe ablenkt. Man empfindet nur die stille Traulichkeit des Raumes, durch den der schwere süsse Duft der Lilien schwebt.

Der Madonnentypus mit dem gescheitelten, über den Schläfen leicht gewellten Haar, das die Ohren freilässt, erinnert deutlich an die Madonna der Holfordtafel. Während aber hier der Heiligenschein ohne Rücksicht auf die Kopfhaltung kreisförmig das Haupt umzieht, schwebt er in der Lünette als leichte leuchtende Scheibe in richtiger Perspektive über der Jungfrau und dem Verkündigungs-Engel. Der Typus Gabriels mit seinem lockigen Krauskopf deutet auf ähnliche Köpfe aus Pesellinos früherer Zeit, z. B. auf einige der jugendlichen Gestalten der Chantilly-Madonna. Die breiten, tiefen, eckig umbrechenden Falten, die zarte und doch bestimmte Zeichnung, die ruhige Plastik der Gestalten und die Farbigkeit sind weitere Beweise für die zweifellose Autorschaft Pesellinos. Auch unsere Lünette ist bunt und lebhaft im Kolorit. Das rote Untergewand der Madonna ist nach gelb gelichtet, der Mantel lichtblau. Der Engel hat ein grauweissliches, nach violett verschattetes Gewand, also jenen von Pesellino beliebten Neutralton, seine Flügel sind grün. Der Fussteppich zeigt gelbe, schwarz umrandete Felder und gelbe Randstreifen. Der Fussboden ist rötlich, eine Eigentümlichkeit, die schon Morelli notiert hat, die Bettstelle lichtbraun, die Decke dunkelrot, das Kissen weiss. Zart stehen die schwanken weissen Lilien gegen den dunklen Grund. Das leichte Halblicht giebt den Gesichtern Leben und Rundung. Die Raumtiefe ist verständnisvoll zum Ausdruck gebracht.

Das Madonnenbild bei Captain Holford ist gleichfalls der Prüfstein für das zweite, bisher unbekannte Werk, das ich für Pesellino gewonnen zu haben vermeine. Es ist dies eine unter dem Namen Raffaellino del Garbo in den Uffizien ausgestellte Zeichnung, deren Masse 0,26 : 0,20 betragen, und die Ferri unter Nr. 1117 katalogisiert hat (Braun Nr. 218). Sie vermehrt aufs glücklichste den geringen Bestand von Zeichnungen, die wir von Pesellino besitzen. Ausser der im Louvre aufbewahrten Miniatur mit der Geburt Christi ist nur noch die sitzende, vom Rücken gesehene Frau in den Uffizien, eine Studie zur Frauenfigur rechts auf dem Antoniuswunder der Florentiner Predelle, bekannter geworden. Eine sehr beschädigte, lebhaft an Fra Filippo erinnernde Teufelaustreibung in der Hamburger Kunsthalle muss diesen beiden noch hinzugefügt werden. Weniger sicher fühle ich mich der als „Unbekannt“ im Louvre befindlichen Halbfigur eines heiligen Bischofs gegenüber (Braun Nr. 446 Abb. 3), die 1851 mit der Vente Silvestre angekauft wurde und getreu den heil. Ludwig auf dem Holfordbilde wiedergiebt. Der schlechte Zustand des Blattes gestattet leider ein sicheres Urteil nicht, ob wir es mit einer Studie zu jener Figur oder einer alten Nachzeichnung nach dem Bilde zu thun haben.

Das schöne und bedeutende Blatt in den Uffizien, das von nun an die Reihe der echten Pesellinozeichnungen vervollständigen soll, stellt die Verlobung des Christkindes mit der heil. Katharina dar (s. den Lichtdruck). In Feder und Tusche ausgeführt, ist es bis auf einige kleine Risse im allgemeinen trefflich erhalten. Auf niedriger Steinbank ohne Rückenlehne halbseitlich nach links gewandt, sitzt die Madonna und hält auf ihrem rechten Knie das Christkind, das der links im Profil knieenden Heiligen den Verlobungsring an den Mittelfinger der Rechten steckt. An Rad, Palme und Märtyrerkrone ist die Heilige kenntlich. Es bedarf kaum mehr als der Zusammenstellung dieses Blattes mit der Holford-Madonna, um in Pesellino den Meister der Zeichnung sogleich zu erkennen. Der Typus der beiden Madonnen ist ebenso schlagend verwandt wie das Profil der heil. Katharina mit den Köpfen der seitlich neben der Madonna stehenden weiblichen Heiligen. Ganz identisch die Faltengebung, die altertümliche Form der Heiligenscheine, die runden, spitz auslaufenden Finger, die vorn halbkreisförmig ausbuchtende Thronstufe. Auch das Christkind auf dem Schoss der Madonna ist in seiner drallen Körperfülle, die an Fra Filippo gemahnt, ganz der Bruder jenes auf der Holford-Madonna.

Aber mehr als nur eine Zeichnung unseres seltenen Meisters ist mit diesem Blatte gewonnen. Die durchstochenen Konturen deuten an, dass wir den Karton für eines der vielgesuchten kleinen Pesellinobildchen vor uns haben. Seine koloristische Ausführung können wir uns nach dem vorhandenen Material ohne Mühe ausmalen. Wir denken an jene fröhliche blumenhafte Buntheit, die das frühe Quattrocento noch aus dem vorhergehenden Jahrhundert beibehält, und die Pesellino nicht etwa von Fra Filippo abgesehen hat, sondern von Domenico Veneziano. Und wie das Kolorit, so führt auch die Eleganz der Zeichnung, die Grazie der Fingerhaltung auf Domenico Veneziano als Vorbild. Domenicos Erscheinen in Florenz muss auf die Künstler gewirkt haben wie etwa das Auftreten eines modernen künstlerischen Programmes. Mit welcher Entschiedenheit sich Pesellino zur „neuen Richtung“ bekannte, geht auch aus diesen beiden Arbeiten hervor. An Zartheit in der Stimmung, an Liebe in der Durchführung erinnern seine Täfelchen oft an die Reisealtärchen und Madonnenbilder, die Jan van Eyck ungefähr um dieselbe Zeit für die Grossen in Brabant und Flandern malte.

Ist das Bild nach diesem Karton jemals ausgeführt worden? Eine kleine Predelle von Benozzo Gozzoli erteilt darauf, wie mir scheinen will, bejahende Antwort. Gozzoli nämlich, dem man so oft unverdiente Ehre angethan hat, indem man ihm eine Reihe von Werken Pesellinos zuschob, hat mit der ihm eigenen gedankenlosen Keckheit Pesellinos Katharina für seine kleine Darstellung mit der Verlobung der Heiligen in den Uffizien (Nr. 1302) benutzt. Ihm wird mithin jenes Gemälde Pesellinos vor Augen gestanden haben, von dessen Schönheit, Anmut und Sorgfalt die bisher übersehene Zeichnung der Uffizien plötzliche Kunde bringt, wenn auch nur die melancholische von einem verschollenen Meisterwerk.



1. Nach dem Carton zu den Malereien in der Sorbonne von Puvis de Chavannes.
Nach einer Photographie von Braun & Co.

PIERRE PUVIS DE CHAVANNES

VON *RICHARD GRAUL*

LANGE Zeit verkannt und spät gereift in seiner Kunst, hat Puvis de Chavannes am Abend eines arbeitsvollen Lebens das seltene Glück empfunden, nicht veraltet zu sein. Denn das hehre Ideal, das er in den fünfziger Jahren tastend suchte und das er mit unwandelbarer Treue verfolgt hat bis an sein Lebensende, ist seit kaum zwanzig Jahren erst im Bewusstsein seiner Landsleute lebendig geworden. Gerade die jungen Stürmer und Dränger unter den französischen Malern der Gegenwart erblickten in Puvis de Chavannes einen würdigen Führer und Berater, und als der greise Meister am 24. Oktober entschlief, da kannte die Trauer um ihn keinen Zwiespalt der Meinungen, keinen Unterschied der Richtungen und Schulen. In der That ist mit Puvis de Chavannes ein durchaus edler Charakter und ein Künstler dahingegangen, der seinem Volke Werke hinterlassen hat von so hohem Schwunge der Idealität und so gesunder männlicher Kraft, dass ihre Bedeutung in ästhetischer und in moralischer Wirkung gleichgross erscheint.

Puvis' Eltern stammten aus Burgund. In Lyon wurde er am 14. Dezember 1824 geboren. Er war für das Ingenieurfach bestimmt. Aber die künstlerische Neigung, frühzeitig genährt durch die Anschauung der Kunst Italiens, trieb ihn zur Malerei. Er widmete sich ihr mit der Passion eines sorgenlosen Liebhabers, eines unabhängigen Dilettanten, der keine Lust verspürte, noch in vorgerückten Jahren den banalen Weg akademischer Unterweisung zu gehen. Ein leidenschaftlicher Glaube an das selbstgefundene Ideal — ein Ideal voll ernster Gedanken, voll weicher, poetischer Stimmung und vornehm ruhiger Gestaltung — drängte ihn bald in die Vereinsamung. Immerhin scheint der gefühlvolle Spiritualismus Henri Scheffer's, des minder berühmten Bruders von Ary Scheffer, scheint die milde und verständige Weise dieses Künstlers nicht ohne Eindruck auf die gleichgestimmte Seele des jungen Idealisten gewesen zu sein. Doch nur kurze Zeit weilte er bei Henri Scheffer. Dass Delacroix' romantische Impetuosität Puvis nur befremden konnte, erscheint natürlich. Aber auch Couture's



2. Inter artes et naturam. Aus den Wandmalereien in Rouen von Puvis de Chavannes. Nach einer Photographie von Braun & Co.

bewährte Lehrmethode, die Virtuosität seines Kolorismus, stiess ihn ab. So fremd fühlte er sich dem Meister der „Römer der Verfallzeit“ gegenüber, dass er verzagt seiner Schule den Rücken kehrte und fürderhin allein dem geheimen Drange seiner Empfindung voller Selbstvertrauen folgte.

Die Ergebnisse dieser künstlerischen Selbstzucht waren zunächst wenig ermutigend. Zwar nahm der Salon 1850 eine Pietà von Puvis an; aber neun lange Jahre blieben ihm die Pforten der offiziellen Ausstellung verschlossen! Die Tafelbilder, mit denen er sich um die Gunst der Jury bemühte — so eine Herodias, eine Magdalena, ein heiliger Sebastian —, zeigten bald, dass ihm auf diesem Felde kein dauernder Erfolg blühen würde, und was er in späteren Jahren auf diesem Gebiete auch Gutes schuf — der Herbst, der arme Fischer zum Beispiel und Reduktionen seiner Wandbilder — das hat für seine Beurteilung doch nur nebensächlichen Belang. Die Dekoration eines Speisezimmers in einer Villa seines Bruders bei Lons-le-Saulnier (1854) hatte ihn auf das Gebiet der monumentalen Malerei geführt. Er schilderte die vier Jahreszeiten und die Rückkehr des verlorenen Sohnes, noch herkömmlich zwar in der Conception und ungelenk im Ausdruck, aber doch mit der deutlichen Empfindung, dass er auf dem seiner Begabung vorgezeichneten Wege wandelte. Die Wand zu beleben (animer les murailles), das war die Aufgabe, die er sich stellte, und, unbekümmert um das lärmende Treiben um ihn her, ohne Rücksicht auf das Beginnen anderer, wählte er sie zu seiner Lebensaufgabe. In rastloser Arbeit hat er dreissig Jahre lang Werk an Werk, Fortschritt an Fortschritt gereiht; unverwandt behielt er den Blick gerichtet auf das Ideal, das er in seiner Seele trug. Deutlicher als irgend einer seiner Rivalen auf dem Gebiete der modernen Monumentalmalerei hatte er das Wesen seiner Aufgabe erkannt, wenn er nach einer Wandmalerei verlangte, die sich dem architektonischen Rahmen unterordnet, die in einer einfachen, ruhigen und klaren Form würdige Gegenstände von allgemeingültiger Bedeutung ausdrückt, die den Beschauer zu einer durch den Zweck des Raumes bedingten Stimmung oder Erinnerung erhebt.

In den Malereien, die den Anlass zu dem Wandschmuck im Treppenhause des Museums zu Amiens gaben, in zwei allegorischen Bildern „Krieg“ und „Frieden“ (1861 im Salon ausgestellt), hat Puvis de Chavannes die ersten gültigen Proben seiner Auffassung des dekorativen Stils gegeben. Mit einfachen Mitteln, wenn auch noch mit akademischer Pose weiss er dem so häufig behandelten Stoffe einen besonderen Ausdruck zu leihen. Nichts erinnert bei dem Krieg an aufgeregte Schlachtenmalerei oder an das Pathos wilder Bellonen: gefesselte Frauen und ein Elternpaar, das in Schmerz ausbricht über den toten Sohn, dazu hoch zu Ross Jünglinge, die Fanfaren blasen, und in der Ferne schwere Rauchsäulen, als Zeugen der Verwüstung — das genügt dem Künstler zu einer eindringlichen Versinnlichung des Krieges mit all seinen Schrecken. Auf dem Gegenbild „Der Frieden“ entwirft er ein idyllisches Bild wonnigen Daseins. Frauen brechen Früchte, bringen Labung; und Form und Farbe erwecken den Gedanken an ewige Ruhe und Heiterkeit. Gewiss ist gerade dieses Friedensbild noch kein Meisterwerk: zu sehr scheint die Komposition gedrängt, zu sehr noch klingt sie an akademische Weise an. Mit den zwei Bildern „Ruhe“ und „Arbeit“, und vor allem mit dem 1865 gemalten Werke „Ave Picardia nutrix“, die er alle zur Ergänzung des Friedens und des Krieges für Amiens schuf, ist Puvis im Fortschritt, und als er viele Jahre später, 1881, noch das Bild „Pro Patria Ludus“ malte, schloss er den Dekorationscyklus des Museums zu Amiens mit einem Werke seiner reifsten Meisterschaft ab.

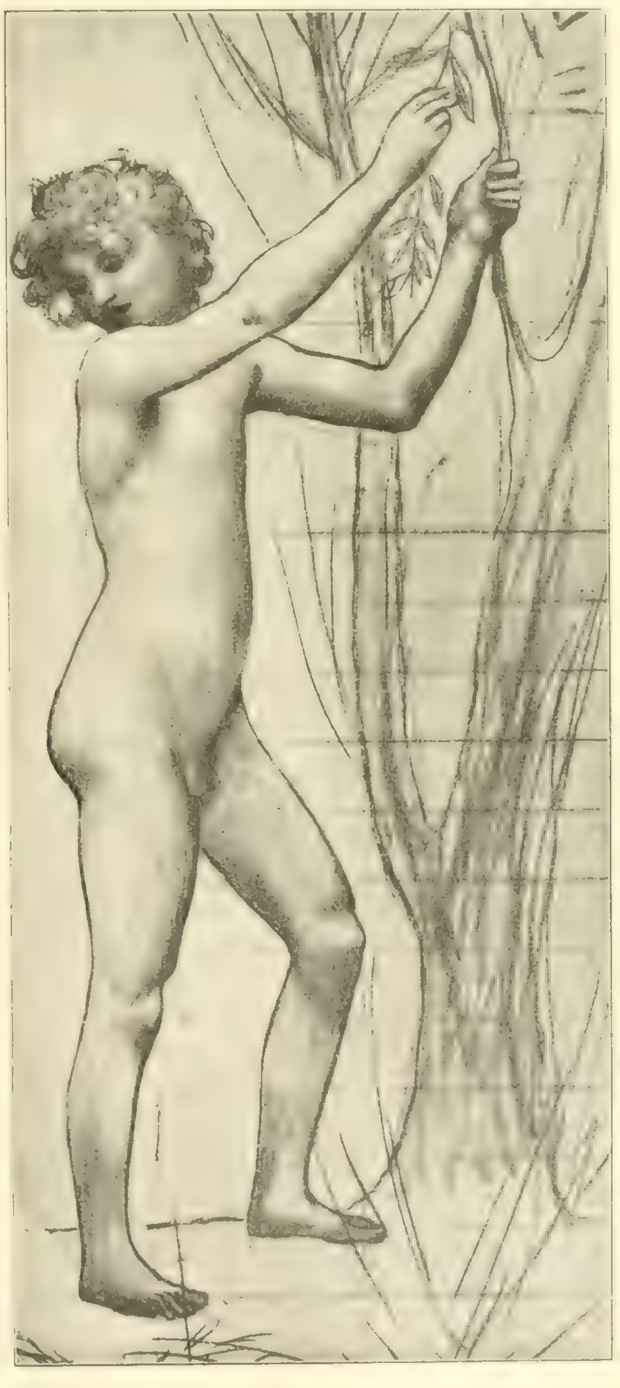


3. *Christliche Inspiration. Im Treppenhaus des Museums zu Lyon. Von Puvis de Chavannes. Nach einer Photographie von Braun & Co.*

Die „Arbeit“ zeigt in einer idealen Landschaft am Meer hier kräftige nackte Männergestalten am Amboss thätig, dort andere, die Stämme behauen, und im Vordergrunde eine junge Wöchnerin, der eine Frau das Kind reicht. Die „Ruhe“ zeigt in der Abenddämmerung ein glückliches Thal: die Herden ziehen heim, und unter einem Baum erzählt ein Greis, umgeben von einer Gruppe junger Männer und Mädchen. Das grosse Bild „Ave Picardia nutrix feiert“ den üppigen Reichtum der Provinz, entfaltet den Reiz der Landschaft und zeigt Männer und Frauen bei der Arbeit oder im ruhigen Genuss einer freundlichen Natur.

Man kann sich denken, wie sehr der ruhige und beruhigende Eindruck dieser Malereien in einer Zeit abfallen musste, in der Courbet den Naturalismus zum Feldgeschrei erhob und die offizielle Malerei in akademisch korrekter Schönfärberei eine leere, sinnliche Wirkung erstrebte. Von beiden Seiten wurde der Künstler in gleicher Weise verkannt und angegriffen. Seine vornehme Ruhe, die absichtlich gedämpfte Harmonie seiner Farbe, die in matten Tönen bald die Wirkung bleichender Gobelins bald die Erinnerung an verblasste Fresken weckt, das alles, was seinen Stil ausmacht, wurde belächelt und verworfen. Vor allem tadelte man die Unzulänglichkeit seiner Zeichnung, die bei dem Autodidakten, der Puvis im Grunde geblieben ist, aus seinem Mangel an fachmännischer Unterweisung im Sinne der Akademie, hervorgegangen ist, und die freilich, wenn man genauer zusieht, nicht immer entschuldigt werden kann durch sein synthetisches Bestreben, alles Unwesentliche wegzulassen und die grosse Linie, den einfachsten, wesentlichen, den typischen Zug der Erscheinungen zu geben. Nicht selten hat der Wunsch, durch Vereinfachung zu charakterisieren, ihn zu einer excessiven Verallgemeinerung, mithin — auch in den Kartons und Studien — zu einer Leerheit geführt, an der Gestalten auch der reifsten Werke des Künstlers kranken, und die in den Malereien durch die immer glückliche Komposition und die einschmeichelnd weiche, die Übergänge zart vermittelnde Farbe wohl verhüllt, aber nicht beseitigt werden kann.

Wenn wir somit der Kritik, die sich an den Zeichner hält, eine gewisse Berechtigung nicht abzusprechen vermögen, so müssen wir rückhaltlos seine Meisterschaft in der Komposition und im Kolorit bewundern. Diese Meisterschaft bekundete er in den Darstellungen aus dem Leben der heiligen Genoveva, der Schutzheiligen von Paris, die das Pantheon schmücken. In den Jahren 1876 bis 1878 malte Puvis die Jugend der heiligen Genoveva und schuf damit ein Werk voll einfacher Erhabenheit, voller Poesie und Wahrheit, ein volkstümliches Werk, das Herz und Sinn erquickt. Rührend in ihrer legendarischen Schlichtheit ist die Schilderung, wie das Kind inbrünstig betend im Wald entdeckt wird, dann wie der Bischof von Auxerrois, der die Heilige in ihr aus der Menge herausfand, das erstaunte Kind segnet, umgeben von der demütigen Menge der Gläubigen. Das alles ist so kindlich einfach erzählt, erscheint so natürlich und wahr, als hätte der Vorgang so sein müssen. Und doch welche Kunst, welche grossartige Phantasie und



4. Aus dem Carton zu den Malereien im Museum von Lyon. Von Puvis de Chavannes. Nach einer Photographie von Braun & Co.

welche Wärme der Empfindung in diesem grossen Werke! Man beachte, mit wie sicherem Takt die Gruppen verteilt, die Pläne geordnet sind in einer Landschaft voller Lenzeslust und heiterer Lichtwirkung. Hier offenbart sich der Meister der Komposition und des Kolorits, der Puvis de Chavannes gewesen ist. Im Anschauen seiner Landschaften fühlen wir, dass er von Anbeginn auf dem Boden jener modernen Bestrebungen steht, die Millet und Corot verfolgten. Unbewusst ist er ihr Rivale: er findet für ihre Landschaftsmalerei den monumentalen Ausdruck. Seine Landschaft, die ein mildes Licht durchflutet und die in Gegensätzen matt gehaltener koloristischer Werte sich in breiten Massen und grossen Linien aufbaut, ist im wesentlichen die Trägerin der malerischen Stimmung. Sie giebt den Bildern den harmonischen Zusammenklang und ordnet ihrem stimmungsvollen Reize die Wirkung der einzelnen Gruppen und Figuren unter. Sie ist so sehr die Dominante in vielen der Bilder des Meisters, dass der eigentliche Gegenstand der Schilderung zu dem episodischen Belang einer blossen Staffage herabgedrückt erscheint. Nie zeigt uns Puvis die Natur im Aufruhr ihrer Kräfte: ihre idyllischen, das Gemüt beruhigenden Stimmungen hat er in sich aufgenommen, und wie sehr ihn dekorative Rücksichten zu stilisierenden Eingriffen, zu abbrevierender, nur das bedeutende, wesentliche Moment betonender Behandlung drängten, so hat er der Natur doch nie Gewalt angethan.

Die intimen Wirkungsmittel der Modernen und englischen Prärafaeliten sind ihm geläufig. Er kennt die Konvention, die den Himmel auf den kleinsten Raum beschränkt oder nur im Wasserspiegel ihn zeigt; auch er vermeidet es, die Kronen der Bäume zu zeigen, und stets legt er die Horizontlinie hoch. Gern schliesst er die Gründe durch gewaltige, flach behandelte Baummassen ab, die nur noch die Bedeutung von Tonwerten haben, und nicht selten lässt er sich im Vordergrunde ein auf eine detaillierte Malerei der Gräser und Blumen. Aber das alles hat seinen Schilderungen nichts an glaubhafter Thatsächlichkeit geraubt. Man schmeckt bei allen seinen Landschaftsbildern aus der Picardie, aus der Bourgogne, der Isle de France und dem Süden den goût du terroir, merkt überall den bestimmten Lokalcharakter in der Zeichnung des Terrains und im Ton der Vegetation. Und noch eines erhöht den poetischen Reiz dieser weichen Naturschilderungen: die Allmacht des Lichtes, das in ihnen webt, die Luft, die in ihnen lebt. Puvis de Chavannes hat das Pleinair für die Monumentalmalerei erobert, auf seinen Schultern stehen alle, die jetzt in Frankreich den warmen Strom der Sonne in die Hallen der Mairien und Gotteshäuser strömen lassen. Die Jünger aller Richtungen sind dem Meister zu Danke verpflichtet, die nuancenreichen Stimmungsmaler seiner Schulung wie Cazin, die farbenfrohen Virtuosen von der Art Besnard's, wie die neuen symbolistischen Schwärmer und Träumer.

Der Eindruck der Pantheonmalereien war ein gewaltiger, seit Flandrin hatte niemand in Frankreich diesen weihevollen Ton religiöser Malerei angeschlagen, und alles, was neben den Bildern Puvis de Chavannes im Pantheon von Bonnat, und den anderen gemalt worden ist, wie geistreich, farbenprächtig, eindruckskräftig es sich auch darbietet, muss vor der stillen Harmonie und unmittelbaren Wirkung der Genovevabilder zurücktreten.

Bald nach diesem Werke schuf Puvis für Amiens das schon erwähnte Bild „ludus pro patria“, es ist im selben Geiste concipiert, schildert, wie sich Jünglinge im Speerwerfen üben, und das behagliche Dasein einfacher Menschen, in einer weiten Landschaft von entzückendem Reize. Schnell aufeinander folgen nun die Aufträge. Was er für das Museum zu Lyon, für die Sorbonne (Abb. 1) und das Stadthaus in Paris, für das Museum in Rouen und die Bibliothek in Boston schafft, zeigt die grosse Schaffenskraft und immerfrische Phantasie des Meisters.

Die Lyoner Bilder gehören zu seinen besten Werken. Mitten im Getümmel der gewerbreichen Stadt bildet das Museum eine Stätte beschaulichen Friedens, genussreicher Sammlung und der Erhebung über die Kleinlichkeit und die nervöse Sucht aller Tage. Da hat Puvis im Treppenhause des Palais des Arts das Bild des heiligen Haines entworfen, der den Musen und Künsten geweiht ist (le bois sacré cher aux arts et aux Muses). (Abb. 5.) Es ist ein wundervolles Bild voller Poesie und süsser Träumerei. In einem See spiegelt sich in mattem Goldgelb der Himmel mit der zarten Sichel des Mondes, dichter Wald in blauer Ferne schliesst die heilige Stätte ab, dazwischen breiten sich die grünen Wiesen. Im Vordergrunde blühen Blumen, steigen Lorbeer, Weiden und andere Bäume aufwärts, ihre Kronen verbergend, und am Fusse einer ionischen Säulenhalle haben sich edle Frauengestalten gelagert; andere sind in sinnige Betrachtung verloren, Knaben winden Kränze, und durch die Lüfte schweben in faltigen Gewändern zwei Genien hernieder in die Gemeinschaft dieser Glücklichen, die keine Mühe, keine Sorge, kein Weh und kein Leid kennen.

Die gleiche erhebende Wirkung und poetische Kraft wird in den zwei Bildern empfunden, von denen das eine die christliche Inspiration, (Abb. 3) das andere die Vision der Antike schildert. Wundervoll ist das harmonische Kolorit auf der Inspiration, die uns in die Vorhalle eines mittelalterlichen Klosters führt und einen Malermönch bei der Arbeit zeigt. Perspektivische Mängel sollen uns den Genuss nicht stören! Der Mönch schmückt die Vorhalle mit Bildern von zarter Poesie und gläubiger Einfalt, er ist zurückgetreten



5. *Le bois sacré cher aux arts et aux Muses. Im Treppenhaus des Museums von Lyon.*
Von Puvis de Chavannes. Nach einer Photographie von Braun & Co.

und mustert das Werk seiner Hand. Besucher des stillen Klosters sind hinzugetreten, die die Arbeit bewundern, und denen ein Klosterbruder Erklärungen giebt. Ein anderer Mönch beleuchtet ein altes byzantinisches Relief, die Madonna mit dem Kinde, damit es die fremden Besucher besser studieren können. Im Vordergrunde aber des Bildes, neben einer Bank, auf der eine Vase mit blühenden weissen Lilien steht, blättert einer der Laien in der Studienmappe des Künstlermönches, der tief in seine Arbeit versenkt, seiner Umgebung nicht achtet. Herrlich auf diesem schönen Bilde ist der Durchblick nach dem tiefer liegenden Klosterhofe! An der Klosterpforte, deren rotes Dach sich kräftig abhebt von dem matten Hellgrün der hochansteigenden Landschaft draussen — mit ihren dunklen Cypressen, mit ihrer lilablauen Ferne und dem hellgelben Abendhimmel darüber — gewahren wir, wie Arme von den frommen Mönchen aufgenommen und gelabt werden. Eine wunderbar milde Stimmung überkommt den Betrachter dieser Vision, die Vorstellung einer Stätte des Friedens und der Demut, gottgefälligen Schaffens und süsser Melancholie löst alle edlen und guten Gedanken aus, erfreut den Sinn und erquickt das Herz.

Das Gegenstück, die antike Vision, ist ein sonniges Bild klassischer Naturschönheit. Im Vordergrund eine felsige Landschaft, spärlich mit Büschen und Bäumen bewachsen, weiter zurück flacher Strand und blaues Meer, aus dem in der klaren Luft die felsigen Eilande leuchtend hervortauchen. Auf der einen Anhöhe, die einen Tempel trägt, sehen wir eine edle weibliche Gestalt, die einem Jüngling zuredet und ihn aufmerksam zu machen scheint auf einen weissen Zug von Reitern, die am Meeresufer gespenstig dahinziehen. Der Vordergrund zeigt einen Hirten, zeigt in sinnender Haltung oder hingelagert am Boden Frauengestalten. Eine, die die schöne Bildung ihres Rückens uns zukehrt, spielt mit den Ziegen, eine andere geht ihrer Beschäftigung nach. Symbolisieren sie nicht, diese Frauen mit den fragenden Blicken, unsere Sehnsucht nach der lebensfrohen Herrlichkeit, die unsere Phantasie in der Antike ahnend sucht? Und ist diese Vision, diese Erinnerung an eine schöne Natur und eine herrliche Menschheit nicht stark und eindringlich genug, dass sie den Sinn des Beschauers erhebt, ihn für den Genuss der Kunst in eine höhere Stimmung versetzt? Hier fühlen wir deutlich, dass sich zu der ästhetischen Wirkung der monumentalen Malerei von Puvis de Chavannes eine ethische, eine moralische Tendenz im weitesten Sinne gesellt. Und diese Tendenz ist eine beruhigende. In allen seinen Bildern kommt sie zum Ausdruck und leiht seinem Werke eine volkstümliche und erzieherische Bedeutung, die deshalb nicht hoch genug geschätzt werden kann, weil sie aus einer durchaus edlen und männlichen Gesinnung entspringt. Sich äussernd in Symbolen, die allen verständlich sind, in einfachen Handlungen, die den Sinn der Darstellung mühelos erkennen lassen, bald naturalistisch die Gegenwart in den Kreis der Vorstellung ziehend, bald mit dichterischer Begeisterung uns empor führend in das Reich der Phantasie, so fasst er seine dekorative Aufgabe auf und erreicht in ihrer feinsinnigen Lösung eine hohe Stufe der Vollendung.

Was er in Amiens schuf und in Lyon, gehört zu dem Besten, das er uns hinterlassen hat. Bei anderen, ähnlich grossen Aufträgen treten gewisse Mängel, die wir bereits angedeutet haben, mehr zu Tage: in den Marseiller Bildern, ein wenig auch im Hémicycle

der Sorbonne, wo die Kunst der Landschaft allein, die den stillen Sitz der Wissenschaft abschliesst von der unruhigen Welt draussen, gewisse Schwierigkeiten in der Deutung der dargestellten Gruppen vergessen lässt. Wundervoll sind die beiden grossen Bilder für das Pariser Stadthaus (1889 bis 1893), der Winter zumal ist eine Schilderung von tiefbewegender Ausdruckskraft in der kalten Trostlosigkeit seiner Stimmung. Voller Poesie und Frische der Naturbeobachtung sind dann die Bilder im Museum zu Rouen mit der schönen Darstellung der Kunsterforschung und der Kunstpflege. „Inter artes et naturam" hat Puvis das Werk genannt (Abb. 2), und das klingt fast wie ein Bekenntnis seiner Kunstauffassung. Stets war sein Bestreben, einfache Natur zu geben und alle seine Kunst der dekolorierenden Farbenharmonie, der abbrevierenden Zeichnung, hatte keinen anderen Zweck als eine poetische und tiefe Anschauung der Natur in einem allgemeinverständlichen Stil allen zu offenbaren. Man hat Puvis einen Fastenmaler gescholten, ihm zum Überdruss die farbenscheue Mattheit seines Kolorits und die träumerische Ruhe oder Müdigkeit seiner Gestalten vorgehalten, die man zudem blutleer schalt: das alles aber entspringt seiner malerischen Grundanschauung, seiner persönlichen Stimmung und seiner Auffassung von der Aufgabe der dekorativen Malerei, die in gedämpften Tönen das Auge umschmeicheln soll, wie feierlicher Orgelklang die Kirche durchtönt.

Indem Puvis de Chavannes an hervorragenden Stätten die Wände beseelte mit der Versinnlichung edler Begriffe, mit Darstellungen voll gesunden Naturgefühls und poetischer Träumerei, in einer Sprache, die jedem zugänglich ist, hinterliess er seinen Landsleuten Denkmale einer Kunst von ebenso reicher Wirkung wie intimer persönlichen Offenbarung.

Aber auch uns Deutschen giebt seine feinsinnige und doch grosszügige Malerei zu denken. Sie bewegt sich auf einer Bahn, die auch deutsche Künstler gewandelt sind. Zu Beginn unseres Jahrhunderts verfolgte die Freskomalerei der Nazarener auf dem Felde der religiösen Kunst ein verwandtes Ideal. Dann finden wir in Rethel's Aachener Wandgemälden eine historische Kunst, der ähnliche Stilgesetze zu Grunde zu liegen scheinen. Auch an Anselm Feuerbach ist zu denken. Und wenn wir, die lange Reihe der deutschen Künstler überfliegend, die seit jenen ihre Kräfte an monumentalen Aufgaben gemessen haben, sinnend vor die Schöpfung Max Klinger's treten, dann will es dünken, als ob der Leipziger Meister wie kein anderer in Deutschland berufen sei, ein Gegenstück zu der Kunst des Franzosen zu bieten. In der Grundanschauung von dem Wesen und der Aufgabe monumentaler Malerei stehen Puvis und Klinger auf demselben Boden, im Gehalte und in der Art der Gestaltung werden sie auseinandergehen, soweit Deutsche und Franzosen in ihrem künstlerischen Fühlen und Bilden auseinandergehen.

DER AHRENSBOECKER KRUZIFIXUS

VON *GUSTAV BRANDT*

WER die alte Kirche in Ahrensboeck, einem Flecken des grossherzoglich-oldenburgischen Fürstentums Lübeck, betritt, der erblickt dem Eingang gegenüber statt des in unseren Landen gewöhnten Altaraufbaues über der Mensa ein fremdartig gestaltetes Kreuz. Von der Platte des Altartisches erhebt es sich in einer Höhe von 3,19 m, in den Kreuzarmen misst es 1,39 m. Das Kreuz besteht nicht aus zwei glatten, bearbeiteten Balken, sondern ein ganz naturalistisch ausgeführter, mit vielen gekappten Zweigen versehener Baumstamm teilt sich etwa auf vierfünftel seiner Höhe in zwei seitwärts abbiegende und einen gerade aufsteigenden Ast, die alle in reicher Verzweigung enden. An dem schwarzen Kreuzstamm hängt tief an den Armen herab ein vergoldeter Christus in reichlich dreiviertel Lebensgrösse, seine Länge beträgt, vom Scheitel bis zur Hacke gemessen, 1,40 m. Der magere, schlanke Körper vereint edle Schönheit und sorgfältigste Modellierung. Die Muskelgruppen der Arme und der mit je einem Nagel über Kreuz befestigten Beine sind anatomisch korrekt wiedergegeben, die kleinen Füsse und Hände von feinster Durchbildung. Der mit einem faltenreichen, aber flott und flüssig behandelten, auf der rechten Hüfte verschlungenen Lendentuch bekleidete Körper ist prächtig durchgearbeitet; Brust und Bauchpartien sind musterhaft gebildet. Das seitwärts vornüber gesunkene Haupt mit dem schlichten, gescheitelten Haar, dem strengen, edlen Profil ist von klassischer Ruhe und Schönheit. Der Blick des Heilandes ist nicht um Erlösung flehend nach oben gewandt, die Glieder zeigen nicht die Spannung unerträglicher Schmerzen; das Auge ist geschlossen, willen- und leidlos hängt der schöne Körper am dornigen Stamm. Der Künstler schildert nicht den qualerfüllten Todeskampf des am Kreuz Gemarterten, das Opfer ist vollbracht, versöhnende Ruhe liegt in den ausgeglichenen, edlen Zügen des toten Erlösers. Unser Auge wird nirgends durch den hässlichen verzerrenden Naturalismus so vieler blutrünstiger Kruzifixe des Mittelalters erschreckt, das Streben nach ausgeglichener Ruhe und schönem Mass beherrscht überall die naturwahre Schilderung des Künstlers. So fehlt der Dornenkranz, der die edle Stirn blutig zerreissen würde, und die Speerwunde in der Seite klafft nicht weit auseinander, sondern ist mehr angedeutet als ausgeführt. — Zu der ruhigen Schönheit dieses Körpers steht der zackige, krause Baumstamm in gewiss nicht unbeabsichtigtem Kontrast. Die oberen Zweige des Baumes tragen das schlichte Inschriftband mit den Buchstaben I. N. R. I., unten am Stamm liegt über gekreuzten Knochen ein Totenkopf. Auch er zeugt von sorgfältigster Naturbeobachtung, so sind die Schädelnähte genau wiedergegeben. — Die Arbeit ist aus weichem Holz gefertigt und hat vom Wurmfrass stark gelitten. Der Kruzifixus selbst, der Schädel und die Totenknochen sind auf Kreideunterlage vergoldet.

Um das Jahr 1280 [1]) ward in Ahrensboeck eine Kapelle gebaut, die bald als Wallfahrtsort bekannt wurde. Kaum ein halbes Jahrhundert später (1328) erhielt Ahrensboeck seine heute noch stattliche Kirche. In ihr stand auf dem Hochaltar das wunderthätige Bild der heiligen Jungfrau Maria, das aus allen Teilen des Landes Scharen der Pilger herbeiführte. Als 1397 statt eines ursprünglich gelobten Jungfrauenklosters eine Karthause in Ahrensboeck gestiftet wurde, kam die Wallfahrtskirche (1408) in den Besitz des Klosters. Seit der Einführung der Reformation schwand der Einfluss und die Bedeutung der alten Karthause bald dahin, und als 1564 das Heim der schweigsamen Mönche in weltliche Hand überging, die verfallenden Gebäude abgebrochen wurden, mag vom Hochaltar der Kirche auch das wunderthätige Bild der Maria verschwunden sein. — Was an seine Stelle trat, ist wohl nicht mehr zu ermitteln. Unser Kruzifixus war es jedenfalls nicht, denn die barocke, phantastische Gestaltung des Kreuzstammes, der tiefe Hang und die naturalistische Behandlung des Christuskörpers beweisen, dass es sich um ein Werk der Barockzeit handelt, und der schlanke, magere Körperbau, wie der klassicistisch strenge, edle Kopf des Heilandes sagen uns, dass wir ein Kunstwerk der letzten Barockperiode vor uns haben. Das Werk würde um 1700 zu datieren sein, wenn es die selbständige Arbeit eines einheimischen Meisters wäre.

---

1) Die auf Ahrensboeck bezüglichen Nachrichten entnehme ich den „Beiträgen zur Geschichte Ahrensboecks" von E. W. (Wallroth, Probst in Altona, derzeit Pastor in Ahrensboeck). Die kleine, auf gewissenhaftem Quellenstudium beruhende und mit liebevoller Sorgfalt geschriebene Chronik wurde 1882 in den Ahrensboecker Nachrichten veröffentlicht. — Hoffentlich erscheint sie noch einmal an einer zugänglicheren und ihre Erhaltung besser gewährleistenden Stelle.

Das ist jedoch offenbar nicht der Fall. Der Typus der Kruzifixe war in Nordalbingien derzeit ein durchaus anderer. Gegen Ende der im ganzen recht unerfreulichen Periode des Akanthusbarocks (des Distelwerks) macht sich um die Wende des 17. Jahrhunderts zwar auch bei uns im Kunstgewerbe eine gewisse klassicistische Richtung geltend, doch bleiben wir für die höheren Aufgaben der Skulptur in jener Zeit auf das Ausland angewiesen. Wo sich um 1700 in Schleswig-Holstein ein plastisches Kunstwerk findet, muss zunächst die Wahrscheinlichkeit des fremden Ursprungs ins Auge gefasst werden. — Die klassischen Linien des edlen Profils und das schlicht gescheitelte, über die Schläfe zurückgestrichene Haar, das in Locken über die rechte Schulter fällt, könnten an einen italienischen Künstler als Verfertiger des Ahrensboecker Kruzifixus denken lassen. Es war nicht selten, dass von den Fürsten italienische Kunstarbeiter ins Land gezogen wurden und sich dann hier dauernd niederliessen. Auch am Plöner Hof war um die Mitte des 18. Jahrhunderts ein italienischer Bildhauer, Namens Marchalita, thätig. — Doch spricht die Gestaltung des Kreuzstammes und der ganze Habitus des Gekreuzigten gegen die Annahme italienischen Ursprungs der Arbeit. Die Formen der italienischen Plastik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren im Anschluss an die Malerei voller und wuchtiger, pathetisch und leidenschaftlich bewegt. Der italienische Künstler würde daher auch nicht den Heiland, dessen Opferthat vollbracht ist, geschildert haben, sondern den, dessen Mund die qualerfüllten Worte spricht: Mein Gott, warum hast du mich verlassen? —

Eines der bekanntesten Werke ausländischer Künstler jener Zeit in unserer Gegend ist der grosse, stattliche Marmoraltar der Marienkirche in dem Ahrensboeck benachbarten Lübeck. Der Altar ist bekanntlich von dem jüngeren Quellinus in Antwerpen verfertigt. An dem grossen Marmorkreuz des Altars hängt ein Christus, der vornehmlich in den oberen Körperpartien, sowie in der Haltung des Kopfes, der Anordnung des Haares und im Profil des Gesichts eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem Ahrensboecker Bildwerk zeigt und zu der Vermutung führt, auch der Ahrensboecker Kruzifixus möchte das Werk eines niederländischen Meisters sein. — Wer die Kirchen Belgiens besucht, findet auf den Altären stehend oder an den Kanzeln befestigt zahlreiche Kruzifixe, welche an schwarzem Kreuze vergoldete Christuskörper in tiefem Hang zeigen. Das seitwärts vornüber gesunkene Haupt des Heilandes ohne Dornenkrone, mit schlicht gescheiteltem, über der Schläfe zurückgestrichenem Haar, das in Locken über die rechte Schulter fällt, hat fast stets ein edles, klassisches Profil. Teilweise sind die Kreuze natürlichen Baumstämmen nachgebildet, so u. a. in der chapelle de riche claire in Brüssel; auch die übereinander geschlagenen Beine finden sich vielfach, z. B. in St. Nicolas zu Gent. — Wir haben hier einen, im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts in Belgien allgemein gewordenen Christustypus vor uns. Bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts hat sich dieser Typus erhalten, wie u. a. ein vergoldeter Kruzifixus mit über Kreuz genagelten Füssen der 1745 von Delvaux ausgeführten Kanzel in St. Bavo zu Gent beweist. —

Das Steen-Museum in Antwerpen bewahrt einen vergoldeten Christus an schwarzem Kreuz auf, der zwar von etwas kräftigerer Körperbildung ist, aber im übrigen dem Ahrensboecker fast gleicht. Im Katalog ist er noch nicht verzeichnet, und der Vorstand des Museums, an den ich mich dieserhalb wandte, vermochte mir keine weitere Auskunft zu geben, als dass der Kruzifixus aus einer Kapelle Antwerpens stamme und das jetzige glatte Kreuz nicht das ursprüngliche sei. Am nächsten von den belgischen Kruzifixen, die ich kennen lernte, steht der Ahrensboecker Arbeit, namentlich auch bezüglich der Modellierung des mageren Körpers, ein Kruzifixus an der 1699 von Verbruggen gearbeiteten Kanzel in Ste. Gudule zu Brüssel.

Verbruggen gehört, wie der jüngere Quellinus, zu den Trägern einer letzten Blüte der belgischen Plastik in der zweiten Hälfte des 17. und im Beginn des 18. Jahrhunderts. Mit der italienischen Plastik jener Zeit teilte die niederländische Bildnerkunst den Vorzug vollendeter Technik. Freilich hielt sie sich von konventioneller Glätte und Leerheit nicht frei, aber das schwulstige, bombastische Pathos, das die Nachahmung italienischer Leidenschaftlichkeit in Deutschland erzeugte, hat die niederländische Skulptur vermieden. Sie strebte unleugbar in Ausdruck und Bewegung eine gewisse Mässigung an, und eine allerdings oft etwas äusserliche Schönheit ist ihren Werken nicht abzusprechen. Als Material wird meist der Marmor verwandt, aber auch an Holzplastik, die bezeichnender Weise in der Behandlung den Einfluss der Marmorarbeit deutlich bemerken lässt, haben die Kirchen eine reiche Menge aufbewahrt. — Auffallend sind die mächtigen, malerischen, phantastisch-naturalistischen Kanzeln aus jener Zeit, die neben der klassicistischen Richtung den barocken Grundton der Periode zu vollem, charakteristischem Ausdruck kommen lassen. Wenn man diese Kanzeln mit ihrer Vorliebe für wahrheitsgetreue Wiedergabe von Tieren, Pflanzen und Felsgestein, mit den als belaubte, natürliche Bäume gebildeten Trägern des Schalldeckels, den gekappten Stämmen als Treppenpfosten und dem Zweig- und Buschwerk als Füllung der Treppengeländer sieht, dann gewinnt man das historische Verständnis für die in unserem Lande befremdende phantastisch-naturalistische Gestaltung des Kreuzes in der Ahrensboecker Kirche. Ohne Zweifel haben wir in unserem Kruzifix

eine niederländische Arbeit aus der eben kurz charakterisierten, letzten Blüte niederländischer Plastik vor uns.

Weitere Nachforschung lieferte das interessante Ergebnis, dass in einer Reihe von Kirchdörfern der Umgebung sich Kruzifixe fanden, die als einheimische Kopien der Ahrensboecker Arbeit angesehen werden müssen. Solche Kreuze wiesen die Kirchen zu Gleschendorf, Süsel, Gnissau, Zarpen, Wesenberg und ein kleineres Stehkreuz desselben Typus die Johanneskirche der Stadt Plön auf.

Als Regel ist anzunehmen, dass die Arbeit des Kopisten das Original nicht verfeinert und vertieft, sondern umgekehrt vergröbert und verflacht. Dem Kopisten entgehen kleine Züge, auf die der Künstler Wert legte; Abweichungen von der Vorlage beweisen, dass er das eine oder andere nicht verstanden, und es dann in seiner dem Geiste des Kunstwerkes oft nicht entsprechenden Weise umgebildet hat. Dieser Erfahrungssatz darf auch hier zur Grundlage der Untersuchung gemacht werden. — Die Kruzifixe der genannten Kirchen geben nun zwar die Gesamterscheinung des Ahrensboecker Kreuzes wieder: das Kreuz aus unbearbeitetem Baumstamm, den tiefen Hang des Körpers, die über Kreuz genagelten Füsse, die Haltung des Hauptes, die Anordnung des Haares mit den über die rechte Schulter fallenden Locken; sogar das edle Gesicht mit dem strengen, schönen Profil findet sich bei ihnen, und der Schädel über gekreuzten Totenknochen fehlt nicht. Doch ist der Körperbau des Gekreuzigten derber und breiter, im einzelnen nicht so fein durchgearbeitet. Zuweilen, wie beim Gleschendorfer Kruzifixus, lassen die Proportionen, besonders bezüglich der Arme, zu wünschen übrig, und der Kopf steckt zu tief zwischen den Schultern. Der polychrome Wesenberger Kruzifixus fällt durch bessere Modellierung auf, doch ist nicht festzustellen, wie weit er diese seiner modernen Restauration zu danken hat. Er muss daher in betreff der Ausführung im einzelnen ausser Betracht gelassen werden. — Sehr bezeichnend sind einige Abweichungen vom Ahrensboecker Vorbild. Die Kopisten haben das Bedürfnis gefühlt, ihre Arbeit dem einheimischen Typus zu nähern, sie haben daher teilweise statt der in Belgien üblichen Vergoldung des Körpers, die ihnen fremd und unverständlich erschien, gelbliche, weisse Farbe zum Anstrich gewählt und das Lendentuch polychrom behandelt; dementsprechend ist dann auch der Kreuzstamm in naturalistischer Färbung statt des im Ursprungslande des Typus üblichen Schwarz gegeben. Eine weitere Umänderung im Sinne heimischer Tradition ist, dass die Kruzifixe in Zarpen, Wesenberg und Süsel die Dornenkrone tragen, eine Abweichung, die durchaus nicht im Geiste des Ahrensboecker Vorbildes liegt. Der phantastisch barocke Kreuzstamm hat die Kopisten offenbar befremdet, sie haben geglaubt, ihn nicht so kraus ausgestalten zu sollen, und sie haben ihn vereinfacht und vergröbert. Ein anderer, fremdartiger Zug, nämlich das Überkreuzen der Beine, ist dagegen (in Zarpen

Der Ahrensboecker Kruzifixus.

und in Wesenberg) wieder übertrieben. — Durch alles das bekunden sich die angeführten Kruzifixe als Kopien, denen das Ahrensboecker Kunstwerk offenbar als Vorlage gedient hat.

Wie aber mag es sich erklären, dass ein niederländisches Kunstwerk auf dem Ahrensboecker Altar seinen Platz fand?

Alle die genannten Orte gehörten zur Zeit, in welche die Entstehung der Kreuze des Ahrensboecker Typus gesetzt werden muss, sagen wir vorläufig, in der Zeit um 1700, zum sogenannten „Plöner Anteil", der sagenumwobene „schwarze Prinz", der durch seine in kaiserlichen Diensten erfochtenen Siege über die Franzosen, namentlich über den General Turenne, berühmte Hans Adolf regierte über ihn als Herzog zu Schleswig-Holstein-Plön. Hans Adolf ist als Sohn des Herzogs Joachim Ernst am 8. April 1634 geboren im Schloss zu Ahrensboeck, das aus den Steinen der alten Karthause um 1600 erbaut worden war. Er wurde einer der bekanntesten Kriegshelden des 17. Jahrhunderts und kämpfte mit ebensoviel Tapferkeit als Glück auf den Schlachtfeldern Europas, bis er im Jahre 1672 in seine Heimat zurückkehrte, um die Regierung zu übernehmen. Als Herrscher war er väterlich für seine Lande besorgt. Sein Andenken lebt in den Sagen des Volkes fort. Den Kirchen war er ein starker und freigebiger Schutzherr. Dem reformierten Glaubensbekenntnis zuneigend, ohne doch zur reformierten Kirche überzutreten, nahm er persönlich regsten Anteil an allen geistlichen Angelegenheiten. — Im Jahre 1685 liess Hans Adolf die Neustadt in Plön erbauen mit einer eigenen kleinen Kirche. Es ist das die oben angeführte Johanneskirche, die gleichfalls ein kleines Kreuz des Ahrensboecker Typus enthält. „Diese Kirche ward mit Canzel und Altar-Zierraten reichlich versehen, mit zween silbernen Leuchtern, einer silbernen verguldeten Kanne, Kelch, Oblaten-Schachtel und andere Notwendigkeiten beschenket, und solches alles aus des hochseligen Herzogs (Hans Adolf) eigenen Mitteln." [1]) Der Chronist führt hier zwar den Kruzifixus nicht namentlich an, vermutlich, weil ihm die Holzarbeit im Vergleich mit den silbernen Geräten nicht sonderlich wertvoll erschien, doch wird sich unter den „Altar-Zierraten" auch das jener Zeit entstammende Kruzifix befunden haben. Eine Stiftung Hans Adolfs ist wahrscheinlich gleichfalls ein vergoldeter Kruzifixus, der sich in der Hauptkirche zu Plön befand. Die alte Kirche von 1151 musste wegen Baufälligkeit abgebrochen werden, und an ihrer Stelle wurde 1691 ein neues Gotteshaus nach dem Modell der Kirche zu Mastricht gebaut. Die Mittel zum Bau und zur Ausstattung wurden in der Hauptsache von Hans Adolf und seiner Gemahlin Dorothea Sophia hergegeben, wie auch der Plan zur Ausführung offenbar auf die persönliche Initiative des Herzogs zurückzuführen ist. Über die Innenausstattung des Kirchenbaues berichtet der eben citierte Chronist: „Selbige (Kanzel) ist wie die Orgel übergüldet: desgleichen ist auch mit dem Kruzifix, womit der Altar gezieret, geschehen." [1]) — Es hat also in der Stadtkirche zu Plön, bei deren Bau und Ausstattung in erster Linie Herzog Hans Adolf massgebend gewesen, ein vergoldeter Kruzifixus auf dem Altar gestanden, wie es heute noch in der von Hans Adolf gebauten und ausgestatteten Johanneskirche der Fall ist. Weiter ist der gleichfalls dem Ahrensboecker Typus angehörende Kruzifixus in der Kirche zu Gnissau am 18. Oktober 1685 von Hans Adolf gestiftet. [2]) Also drei Kopien des Ahrensboecker Kruzifixes sind als Stiftungen des Herzogs in Anspruch zu nehmen. Dann darf aber auch ziemlich sicher angenommen werden, Hans Adolf habe das auf dem Altar der Kirche seines Geburtsortes, der zugleich Witwensitz seiner Mutter war, befindliche Original ebenfalls gestiftet. — Die Ausstattung des Altars nur mit einem Kreuz statt des sonst üblichen Altarbildes entspricht ganz dem persönlichen, der reformierten Kirche zuneigenden Empfinden des Herzogs, und ebenso erklärt es sich aus des Herzogs eigensten Neigungen, dass gerade ein niederländischer Künstler das Kruzifix anzufertigen berufen ward. Wir sahen schon, dass der Bau der Plöner Kirche nach niederländischem Muster ausgeführt wurde; wie die Korrespondenz des Herzoglichen Hofmarschallamtes, die ich im Staatsarchiv zu Schleswig eingesehen habe, vielfach beweist, liess der Herzog aus den Niederlanden mancherlei beziehen, hatte mancherlei Verbindungen dahin; er selber hat sich wiederholt längere Zeit in den Niederlanden aufgehalten und wurde sogar von den vereinigten Niederlanden zum Generalfeldmarschall und Gouverneur von Mastricht erwählt. — Nach allem ist nicht zu bezweifeln, dass das Ahrensboecker Kruzifix eine von Herzog Hans Adolf der Kirche seines Geburtsortes gestiftete, niederländische Arbeit ist und, da das Kunstwerk als Vorlage für bereits 1685 vorhandene Kopien diente, muss es vor diesem Datum entstanden sein.

1) Kurz gefasste zuverlässige Nachricht von den Holstein-Plönischen Landen u. s. w. von P. H. (Hansen). Plön 1759, S. 26 und 27.

1) Ebenda. S. 29.

2) Wallroth, Kapitel 65.

ZINNSTEMPEL UND ZINNMARKEN

VON *JULIUS ZOELLNER*

(Fortsetzung.)

Ausser den im vorigen Artikel (IX. S. 159) charakterisierten Zinnstempeln finden sich an alten Zinngeräten noch mancherlei Auszeichnungen von mehr zufälligem Charakter, die aber durch lokale oder persönliche Beziehungen, welche sie ausdrücken, für die Bestimmung der betreffenden Gegenstände wichtig werden können.

Solche Merkmale sind es, welche hier als Zinnmarken aufgefasst werden sollen. Sie können bestehen in gewissen Bezeichnungen, welche dem Geräte nachträglich beigefügt sind durch Aufprägung oder Gravierung; anderseits aber können sie auch schon im Guss oder wenigstens bei der daran schliessenden Weiterbearbeitung vorgesehen und somit gewissermassen gleich bei der Herstellung mit angebracht worden sein.

Während die nachträglich von dritter Hand bewirkten Bezeichnungen für die Ermittelung der Herkunft — und das ist ja der Hauptgesichtspunkt, von dem aus die ganze Frage Bedeutung für uns hat — nur einen untergeordneten Wert besitzen, haben diejenigen, welche unmittelbar mit der Entstehung und Ausbildung des Gegenstandes zusammenhängen, eine weit grössere Beweiskraft. Sie können sogar ein erhöhtes kunsthistorisches Interesse gewinnen, wenn sie uns über den Zinngiesser hinweg in Beziehung setzen zu einer Persönlichkeit, der wir Anteil an der künstlerischen Ausgestaltung des Werkes zuzuschreiben haben, sei es dass von derselben die Gussform ausgeführt oder der Entwurf dazu geschaffen oder auch dass ihr die weitere Ausschmückung etwa durch Ätzung oder Gravierung zu verdanken sei.

Jene nebensächlichen Auszeichnungen, welche an sich mit der Herstellung des Gerätes nicht zusammenhängen, die vielmehr zu ganz besonderen Zwecken vielleicht viel später demselben beigefügt worden sind, sind jedoch viel gewöhnlicher, ja so häufig, dass man ihnen auf jedem besseren alten Zinngegenstande zu begegnen erwarten kann. Das gilt wenigstens von einer Klasse, von solchen, welche nichts weiter als Eigentumsvermerke darstellen: den Besitzermarken. Gerade dieses allgewöhnliche Vorkommen fordert nun trotz der sonstigen Minderwertigkeit zu einer Untersuchung heraus, schon um sich nicht durch mögliche Verwechslung täuschen zu lassen.

Neben den Besitzermarken können unter den nachträglichen, zufälligen Marken noch diejenigen Bezeichnungen aufgeführt werden, welche zu irgend einer Legitimation gelten sollten: Zoll- oder Einfuhrstempel, Steuermarken u. dgl. Dieselben sind jedoch jenen gegenüber von grosser Seltenheit. Und das gilt auch von denjenigen Marken, welche dem Geräte einen besonderen Charakter, z. B. als Ehrengeschenk, geben sollten, wie es beispielsweise bei dem Zinn der Fall war, welches bei Preisschiessen als übliche Prämie an die Sieger verteilt wurde.

Wenn wir den Begriff Zinnmarken auf alle diejenigen Merkmale ausdehnen wollen, welche zur Ermittlung der Provenienz dienen können, so dürfen hier auch noch gewisse Widmungen genannt werden, welche als Erinnerungszeichen an die Geschenkgeber einem Gegenstande beigefügt worden sind.

Was zunächst die Besitzermarken anlangt, so bestehen dieselben häufig in Initialen, bei sehr alten Gegenständen auch in Hausmarken, sowie in Wappen oder Wappenbildern, welche meist mittels Stempel eingeschlagen worden sind. An und für sich können dieselben nur insofern für die Ermittlung der Herkunft der damit bezeichneten Gegenstände von einigem Belang sein, als ein dadurch erkanntes Geschlecht auf eine bestimmte Gegend, in der es sesshaft gewesen, deuten kann. Dabei ist aber immer vorausgesetzt, dass das Zeichen ein möglichst frühes, jedenfalls unter mehreren zugleich vorkommenden das älteste sei. Im allgemeinen wird jedoch eine derartig nützliche Deutung sich nur selten ermöglichen, und die Besitzermarken erlangen viel häufiger eine mehr schädliche Bedeutung dadurch, dass sie mit offiziellen Zinnstempeln verwechselt werden. Das geschieht leicht, wenn ihre Wappen oder Wappenbilder von heraldisch einfacher Art sind oder gar direkt Ähnlichkeit mit Stadtzeichen aufweisen. Es ist aber immer zu berücksichtigen, dass ein Stadtzeichen allein, selbst wenn die Gehaltmarke durch dasselbe mit vertreten angenommen wird, die Erfordernisse eines wirklichen Zinnstempels nicht erfüllen kann. Zum mindesten gehört dazu noch das Meisterzeichen, welches in Verbindung mit jenem ebenfalls gestempelt sein muss.

In Abbildung Fig. 8 sind einige interessante Besitzermarken wiedergegeben, wie sie sich auf dem Rande einer noch der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehörenden Platte finden. Von den vier Marken ist die dritte der offizielle Zinnstempel, der Nürnberger, dessen Meisterzeichen zwischen den

oberen Schrägbalken leider unter der Oxydschicht nicht mehr zu lesen ist. Die Form des Schildchens aber verweist neben der ganzen Art der Platte, welche durchweg mit gepunzten Eicheln verziert ist, auf die angegebene frühe Zeit, welcher auch die ältesten Besitzermarken, das Wappen mit den vier gekuppelten Rädern und der Stempel mit Schlägel und Eisen, angehören dürften. Die rechts von dem Zinnstempel befindliche Besitzermarke ist eingraviert und gehört nach der Schildform einer etwas späteren Zeit, der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, an. An einer anderen Stelle der Platte sind noch zwei weitere Besitzermarken eingeschlagen, von denen die eine ebenfalls die vier gekuppelten Räder, aber in diagonaler Stellung, im Schilde führt und damit wohl einen anderen Zweig derselben Familie bezeichnet. Die Nachforschung nach dem Namen hat hier, wo die Herkunft durch den Zinnstempel genugsam dargethan ist, für die Zinngeschichte kein besonderes Interesse. Wo freilich ein Zinnstempel oder ein anderer Nachweis fehlt, da wird man den Besitzermarken in entsprechender Weise Beobachtung schenken können.

In ähnlicher Weise wie die Besitzermarken, dass man bei ihnen nämlich aus einem erkannten Geschlecht, auf dessen Heimat schliessen kann, mögen mitunter auch gewisse Widmungsvermerke von Schenkgebern u. dgl. nützlich werden. So existiert z. B. eine Anzahl von grossen runden Platten im Durchmesser von 35—42 cm, deren breiter Rand in überaus reizvoller und mannigfaltiger Weise mit graziösem Renaissanceornament verziert ist. Demiani's „Edelzinn" bildet zwei derselben ab. In dem geätzten Ornamente, das auf jeder Platte verschieden ist, erscheinen wiederholt die Wappen des Jörg Khuen zu Belasy und der Barbara Khüniglin zu Ernburg. Datiert sind sämtliche Stücke 1549; Zinnstempel tragen sie nicht. Allem Anscheine nach haben wir es hier mit Hochzeitsschüsseln zu thun, welche entweder Angehörigen der tyrolischen Geschlechter Khuen und Khünigl oder von solchen einer anderen Familie gewidmet worden sind. Wir dürfen daher das Zinnwerk mit grosser Wahrscheinlichkeit, auch ohne dass uns ein Zinnstempel darüber belehrt, ebenso wie die ganz hervorragend künstlerische Verzierung tyroler oder oberitalienischen Meistern zuschreiben.



Fig. 8. Besitzer-Marken vom Rande einer Zinnplatte.

Bei den Einfuhr- oder Zollmarken, die der Natur der Sache nach immer in Stempeleindrücken bestehen werden, kann es sehr fraglich sein, ob sie sich nur auf Zinn bestimmter Erzeugungsstätten beziehen. Ist dies nicht der Fall, so sind sie als Ursprungsnachweise ziemlich wertlos. Da sie überdies sehr selten sein werden, so dürfte man nur ganz ausnahmsweise bei der Untersuchung alter Zinngeräte in die Lage kommen, an solche zu denken.

Schützenzinn ist in der Regel, wenn nicht durch eine besondere Dedikation, so doch durch das gravierte oder aufgestempelte Bild einer Armbrust, Büchse oder dergleichen Symbol neben dem betreffenden Stadtwappen als solches kenntlich gemacht. Die „Schiessen" spielten im 16. Jahrhundert als Volksfeste eine grosse Rolle. Sie wurden von Fürsten und Städten ausgerichtet, und durch Stiftung kostbarer und kunstreicher Preise wurde zur Beteiligung aufgemuntert. In der Beschreibung eines „gewaltigen" ritterlichen Freischiessens zu Prag im September 1565 heisst es von dem Erzherzog Ferdinand von Tyrol: „Downeben haben sich dre Fl. Dl. erbotten mit ainem Jedlichen Schutzen zu schiessen, er sei Reich oder Arm, er pring Jm vonn Golt, Silber oder Zinn (sc. zum Preise), so hatt er Solliches nitt ausgeschlagen, mitt Ime gar Ritterlich geschossen..." Und so ist bis in unsere Zeit, solange das Zinn überhaupt ein übliches Tafelmaterial war, dasselbe zu Schützenprämien beliebt gewesen. In dem schiessfreudigen Tyrol, ebenso wie in Bayern und in der Schweiz, kann man wohl noch hie und da auf einem abgelegenen Bauernhofe eine wohlgehütete Zinnkanne sehen, deren Schützenzeichen uns erzählt, dass sie einst ein treffsicherer Vorfahre von einem Preisschiessen mit nach Hause gebracht hat. Die meisten freilich sind den Weg alles Zinnes — in den Schmelztiegel gewandert, um eine Auferstehung als schmucklose Löffel oder Teller zu feiern.

Von grösserem Interesse aber als die bisher besprochenen nachträglich angebrachten Zinnmarken, die ja zu jeder beliebigen Zeit und an jedem beliebigen Orte zugefügt worden sein können, sind solche Signaturen, welche mit der Herstellung des Gerätes unmittelbar zusammenhängen, wobei wir unter Herstellung auch diejenige nach dem Guss erfolgte Bearbeitung oder Verzierung begreifen, welche dem Gegenstande von Haus aus zu seiner Vollendung zugedacht war. Solche Ausschmückung ist dem Zinn von jeher durch die Gravierung zu teil geworden, so dass eine gewisse Fertigkeit in der Handhabung des Stichels geradezu das Erfordernis an einen geschickten Zinngiesser bildete. Ganz besonders aber wurde diese Verzierungsart bevorzugt, solange der künstlerische Zeitgeschmack, der Stil, das Konstruktive als Wesentliches, das Dekorative als Zufälliges und die Fläche

als Fläche noch betont sehen wollte. Erst die Renaissance hat allmählich dem Relief eine ausschliesslichere Bevorzugung zu teil werden lassen, das Flachornament vernachlässigend, welches doch gerade für ein weiches, der Abnutzung durch Putzen unterworfenes Material, wie es das Zinn ist, sich empfiehlt und welches durch Gravierung oder Ätzung auf leichteste Weise ausgeführt werden kann.

Altes Zinn aus dem 15. oder dem frühen 16. Jahrhundert erscheint daher in hervorragenden Stücken, welche sich ihres Kunstwertes wegen erhalten haben, gewöhnlich durch Gravierung verziert. Die Figuren von Heiligen in gotischer Architektur, Brustbilder in Medaillons, auch biblische oder historische Persönlichkeiten sowie satyrische Darstellungen geben dazu die Motive, mit denen gern irgend ein Bezug auf den Ursprungsort verbunden und dieser dadurch kenntlich gemacht wird. So ist das aus einer umgekehrten Krone wachsende Brustbild Johannes des Evangelisten, des Stiftsheiligen des Breslauer Domkapitels, charakteristisch für gewisse hochbedeutende Zinnarbeiten der schlesischen Hauptstadt, und es erweist beispielsweise eine gotische Abendmahlskanne in der Kirche zu Dürrenmungenau in Bayern dadurch ihre Herkunft aus der entlegenen Breslauer Werkstatt. Die Namen der Künstler, welche diese Arbeiten ausführten, erfahren wir freilich damit nicht; schlichte Handwerker, wie sie waren, haben sie nicht den Ehrgeiz besessen, durch etwas anderes als durch tüchtige Arbeit sich bemerkbar zu machen. Erst im späteren 16. und im folgenden Jahrhundert, in welcher Zeit zinnerne Platten mit gravierten Widmungen, Epitaphien, Kalender, und Zierplatten mit den verschiedenartigsten Darstellungen aufkamen, nannten sich mitunter die Verfertiger, unter denen auch mancher Zinngiessergeselle durch besonders gelungene Arbeit sich auszeichnet. Höhere künstlerische Arbeiten freilich von Erfindung und Ausführung, wie sie die schon besprochenen Tiroler Hochzeitsschüsseln oder die durch galvanische Nachbildungen bekannt gewordene Tortenplatte mit Allianzwappen (datiert 1570) darstellen, werden wir nicht lediglich als Zinngiesserarbeiten anzusprechen haben. Es wird vielmehr in solchen Fällen anzunehmen sein, dass zur Veredelung des Gussstücks bisweilen auch ausserhalb des Handwerks stehende Kräfte herangezogen wurden, ein Zusammenhang immerhin, der für das letztere nur ehrend ist. Und wenn es gelingt, jene künstlerischen Kräfte dem Orte nach zu bestimmen, so wird damit auch auf die daselbst arbeitenden Giessstätten ein günstiger Strahl geworfen.

Wenn wir in Merkmalen, welche die Zinngeräte schon aus der Giessstätte mitbringen, ganz besonders sprechende Ursprungszeugnisse sehen, so können wir merkwürdigerweise in gewissen Fällen den Massinhalt der Gefässe dazu rechnen.

Bei der Verschiedenheit der Massverhältnisse in früheren Zeiten nämlich, in denen wo möglich jede grössere Stadt ihre eigene Massordnung hatte, kann die Ermittlung der Masseinheit eines Gefässes die Zugehörigkeit desselben zu einem bestimmten Distrikte wahrscheinlich machen. War doch das Zinn seiner unschädlichen Eigenschaften wegen für Massgefässe das ganz besonders bevorzugte Material. Und Krüge, Trinkkannen, Humpen u. dgl. pflegten in bestimmten Massgrössen hergestellt oder durch sichtbare Marken in solche eingeteilt zu werden. So wurde den Zinngiessern der alten Bergstadt Graupen unter dem 7. September 1573 aufgegeben, dass sie „die Kändlein, halbe pienthen und andere Trienckgeschirr, so in gemeinen orthenn und zechen geprauchet werden, nach gleichen Mass machen sollen, damit nit solche Ungleichheit und unordnung wie bisher bescheehen befunden werde“. In der Übereinstimmung des Massinhaltes eines Gefässes mit den Massordnungen eines bestimmten Ortes kann also ein bestätigendes Moment für die entsprechende Herkunft gefunden werden. Und Prof. Franz Ritter von Ržiha, welcher zuerst in der Mitteilung der K. K. Centralkommission, Jahrgang 1892, S. 132ff. auf diese Verwendbarkeit der Aichungsmarken aufmerksam gemacht hat, hat in der That durch Ausmessung des Inhalts, die in böhmischen Sammlungen (Leitmeritz, Leipa u. s. w.) befindlichen Zinngefässe nicht nur den verschiedenen Ursprungsorten zugewiesen, sondern auch auf Grund von Veränderungen in den betreffenden Zinnordnungen das Alter jener zu bestimmen vermocht. Die Massmarken, welche nicht gerade offizielle Aichungsmarken zu sein brauchen, indem sie ja vom Zinngiesser den Wünschen seiner Abnehmer entsprechend nach eigener Ausmessung angebracht werden konnten, erscheinen im Inneren des Gefässes entweder als eingeschnittene Ringe, oder als aufgeschmolzene Knöpfchen, durch welche die Unterabteilungen der Masseinheit bezeichnet werden. Auch mögen gewisse medaillenartige Plättchen, welche in manchen alten Trinkgefässen auf einem von der Mitte des Bodens sich erhebenden Stiele angebracht sind, demselben Zwecke dienen. Mitunter sind solche Plättchen mit dem Bilde der Rose versehen, und dann kann wohl die Auslegung richtig sein, dass der Trinker durch ihren Anblick daran erinnert werden solle, dass das im Symposion gehörte sub rosa gesprochen sei. Wenn aber die Plättchen, wie es auch vorkommt, ganz glatte Oberflächen haben, dann sind sie doch wohl nicht anders denn als Massmarken aufzufassen.

Wie diese, so können unter Umständen auch gewisse lokale Gehaltsmarken, die nicht in offiziellen Stempeleindrücken bestehen, den Erzeugungsort erkennen lassen. Nach Bapst durfte in Rouen Anfangs des 15. Jahrhunderts nur Zinngerät aus ganz feinem Zinn durch Anbringen von gewissen kleinen

Knöpfchen (pommettes) verziert werden. Solche Auszeichnungen, die freilich ihrer Seltenheit wegen nur mehr ein theoretisches Interesse einflössen, würden also auch als Zinnmarken in unserem Sinne anzusehen sein, ebenso wie gewisse Medaillen, welche im Innern mancher Trinkgefässe dem Boden eingefügt sind, ohne dass dieselben gerade wie die Porträtmedaillen, mit denen Franz Briot und Caspar Enderlein einzelne ihrer Werke zu bezeichnen pflegten, sich direkt auf den Zinngiesser zu beziehen brauchen. Es sind nämlich ausser der Rosenmedaille auch verschiedenartige andere Medaillen mit religiösen oder zeitgemässen Darstellungen in solcher Weise im Innern von Kannen und Humpen angebracht, welche sicherlich einen gewissen örtlichen oder zeitlichen Zusammenhang mit der Entstehung des betreffenden Gerätes bekunden.

Ungleich wichtiger sind aber unter den schon in der Gussform angebrachten Marken diejenigen, welche direkt eine persönliche Beziehung, einen gewissen Autoranspruch betonen, sei es, dass wir dabei an denjenigen denken sollen, von welchem der Entwurf für die künstlerische Gestaltung und Ausschmückung des Gerätes herrührt, oder an den, welcher die Gussform geschnitten, oder nur an denjenigen, der durch seinen Auftrag die Veranlassung zur Entstehung eines besonders schönen Gegenstandes gegeben hat und auf welchem er ein gewisses Eigentumsrecht bezeichnet sehen wollte.

Solchen Marken, die in einzelnen Buchstaben, Initialen, Monogrammen, seltener in bildlichen Symbolen bestehen, begegnen wir auf reliefverzierten Gegenständen, deren Ausführung eine höhere Kunstfertigkeit verlangte, als sie dem Zinngiesser zu Gebote zu stehen pflegte, und es erscheint nicht ungerechtfertigt, wenn wir sie in der Hauptsache auf diejenigen künstlerischen Hilfskräfte beziehen, welche den Zinngiesser in dem Entwurfe oder der Herstellung der Form unterstützten.

Es besteht nämlich ein bemerkenswerter Unterschied insofern, als manche dieser Bezeichnungen ganz ausser Zusammenhang mit der Zeichnung, dem Dekor des Gerätes, an ganz beliebiger Stelle des Reliefs auftreten, während dagegen eine andere Klasse organisch mit dem Ornament verbunden, als ein Bestandteil desselben hineinkomponiert erscheint. Diese letzteren hat der Künstler selbst angebracht, welcher den Entwurf, die Zeichnung für den ornamentalen Reliefschmuck anfertigte, während jene erstgenannten offenbar nur eine Zugabe des Graveurs sind, der die vertiefte Gussform ausgearbeitet hat. Auf diesen wird man sie daher auch am ungezwungensten beziehen dürfen, da in der Regel nicht anzunehmen sein wird, dass eine spätere ganz unberufene Hand sie angebracht habe. Wir können sie deshalb auch als Formschneidermarken bezeichnen.

Bei weitem am häufigsten kommen Formschneidermarken auf Nürnberger zinnernem Ziergerät vor, ganz natürlich, weil weitaus die grösste Menge solchen Gerätes Nürnberger Ursprungs ist.

So sehen wir auf dem kleinen Zierteller mit dem Reiterbildnis Gustav Adolfs im Mittelstück unter den Vorderhufen des Pferdes die kleinen Buchstaben S M, die sich auch schon an entsprechender Stelle auf dem Teller mit dem Bildnis Ferdinands III., dem eine Hand aus den Wolken die Krone reicht, vorfinden. Ein anderer Kaiserteller, Ferdinand III. mit dem Adler im Wappenschilde, ist mit den Buchstaben W S (auf einem Steine angebracht) bezeichnet, dasselbe Signum kehrt auf dem bossierten Rande zweier mit mauresken-artigen Ornamentbändern verzierter Prunkplatten wieder. Die Buchstaben GH kommen ebenfalls auf einem Kaiserteller vor (Ferdinand III. mit der Wage im Wappenschilde); auf einem ähnlichen Kaiserteller stehen in einem Schildchen die Buchstaben D H. Die Marke W F findet sich auf einem Sintflutteller, C E auf einer Schale mit Lot und seinen Töchtern nach Virgil Solis, von welcher eine Nachbildung die Formschneider-Buchstaben I K trägt, welche auch auf einer Enderlein-Kanne mit Motiven nach der Marsschüssel vorkommen. Dasselbe C E bezeichnet auch den kleinen Zierteller mit der Erschaffung der Eva in der Mitte, ebenso ein kleines Schälchen mit einem Puttenfries auf dem Rande und dem Reichsadler in der Mitte, welches in einer Variante in Formschneiderweise mit L L markiert ist, endlich ist auch ein kleiner Teller, auf dem Rande in Medaillons die sieben Kurfürsten hinter ihren Wappen stehend, im Mittelstück der auferstandene Christus unter der Unterschrift: Christus . ist . auf .
er . stanten . vo
. dem . tot

mit CE bezeichnet. Auf Nürnberger reliefiertem Zinngerät kommen ausserdem auch noch die Formschneidermarken I. S. T. D.; MH vor. Ihnen lassen sich einige Regensburger Beispiele anreihen, so zwei kleine Schalen, die eine mit der Darstellung eines Landsknechtes, der sein Feuergewehr auf der Schulter trägt, die andere mit zwei raufenden Landsknechten, beide sind auf dem Mittelstück mit den Initialen NH und der Jahreszahl 1563 bezeichnet. Auf dem Rande der letzteren fällt noch ein Medaillon auf mit den Buchstaben WH unter dem Bilde eines halben Hundes, wahrscheinlich das Wappenbild, auf dessen Figur jene Buchstaben sich beziehen. Auf einem dritten Schälchen, ebenfalls Regensburger Arbeit von ganz ähnlicher Ausführung (David und das Weib des Urias im Mittelstück) treten neben der Jahreszahl 1564 die Buchstaben P P auf dem Rande auf. Ein eigenartiges Monogramm, welches in seiner Form an dasjenige Albrecht Dürer's erinnert, ziert das Mittelstück eines kleinen Prunktellers mit dem Bilde des Kurfürsten Eberhard von Württemberg;

es setzt sich aus den Buchstaben A L zusammen und kehrt wieder auf dem Mittelfelde einer Schale mit der Darstellung von Venus und Amor im Fond.

Auf wen beziehen sich nun diese Marken, deren Zahl durch die genannten durchaus nicht erschöpft sein soll? Zunächst ist klar, dass in allen den Fällen, in denen ein Unterschied besteht zwischen der fraglichen Marke und dem Meisterzeichen des offiziellen Zinnstempels, jene Marke sich nicht auf den Zinngiesser beziehen kann, vorausgesetzt, dass das Meisterzeichen den ersten Giesser benennt.

Es folgt dies auch schon daraus, dass alle Werke, auf denen sich Marken der gedachten Art befinden, von besonderer Schönheit sind und sowohl durch ihre Erfindung wie durch ihre Ausführung aus der Reihe der gewöhnlichen Zinnarbeiten heraustreten. Wäre ein Zinngiesser im stande gewesen, derartige Formen zu erfinden und zu schneiden, so wäre dies etwas ganz Zufälliges, von seinem Handwerke ganz Unabhängiges, und er würde sich allerdings wohl nicht bloss des gewöhnlichen Meisterzeichens bedient haben, um jene Autorschaft zu bezeichnen. Der Fall geht aber, wie gesagt, den Zinngiesser nichts an, und Caspar Enderlein, bei dem er stattzufinden scheint, kann nicht als Gegenbeweis angezogen werden, denn die Arbeiten, welche man wegen der Markierung C E ihm zuschreibt, haben durchgängig andere Giesserstempel, als ob Enderlein die von ihm geschnittenen Formen in seiner eigenen Werkstatt gar nicht benutzt, sondern nur für fremde Giesser ausgeführt habe.

Wenn in den alten Handwerksordnungen als Meisterstück von dem Zinngiesser verlangt wird, dass derselbe gewisse vorgeschriebene Formen oder Model selbst anfertige, so sind damit keine aussergewöhnliche Zierstücke gemeint, vielmehr nur Formen für die landläufigen Gebrauchsgeräte, wie solche der Hauptsache nach auf dem Drehstuhl angefertigt werden konnten.

Die Art und Weise, in welcher die in Rede stehenden Marken angebracht sind, lässt keine andere Beziehung als die auf den Formenschneider zu, auf denjenigen, der nach einem vorgezeichneten Entwurf die vertiefte Gussform in Metall (Rotguss oder Eisen) oder Stein (Schiefer, vielleicht auch Solenhofener Kalkstein) ausgeführt hat. Wir gebrauchen den allgemeinen Ausdruck Formenschneider, obwohl mit demselben im engeren Sinne für Nürnberg diejenigen bezeichnet zu werden pflegen, welche zumeist in Holz arbeiteten und besonders die Bildstöcke für die Buch- und Kunstdrucker herstellten, ausserdem aber jedenfalls auch vertiefte Model für mancherlei andere Zwecke: Kuchenformen, Model für Ofenkacheln, Steinkrüge u. s. w. ausführten, für die der eine oder der andere auch die Zeichnung unter Benutzung vorhandener Vorlagen sich zusammenstellte. Derartige Kräfte standen den Zinngiessern ebenfalls zu Gebote, die Behandlung der verschiedenartigen Materialien war geläufig, und für rein ornamentale Aufgaben reichte ihre Kunst wohl aus. Für feinere Ausführungen dagegen waren unter den Steinschneidern, Petschaftmachern, Eisenschneidern (Eisengrabern), Münzgraveuren u. s. w. geübte Hände genug zu finden. Im National-Museum zu München giebt es eine reichhaltige Sammlung eisengeschnittener Hohlippenformen (Waffeleisen), vom Anfang des 16. bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts reichend, welche so zierliche Exemplare enthält, dass wir den Verfertigern derselben auch die Ausführung mancher guten Zinnform zutrauen dürfen.

In der angedeuteten weitverzweigten Klasse von künstlerischen Kräften werden wir auch die Namensträger der gedachten Signaturen zu suchen haben.

Bezüglich der einen (C E) sind wir unterrichtet; sie gehört dem vielgenannten Caspar Enderlein an, über dessen Lebensverhältnisse Demiani neuerdings uns eine höchst sorgfältige Publikation in dem schon erwähnten Werke: François Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn (Leipzig 1897) gegeben hat. Es werden darin die Arbeiten Enderleins, soweit sie sich auf Zinn erstrecken, aufgeführt und auch einige nichtsignierte besprochen, welche Demiani auf Grund gewisser Dekorationsmotive dem Nürnberger Meister zuschreiben möchte. Ohne auf diese letzteren einzugehen, soll hier nur eines kleinen Ziertellers Erwähnung geschehen, welcher Demiani unbekannt geblieben zu sein scheint, der aber ausser der in dem mir vorliegenden Exemplar allerdings etwas verwischten Bezeichnung C E in der Zeichnung der Figuren, im Stil der Ornamentik, endlich auch in der Technik des Schnittes so viel Übereinstimmung mit dem hübschen Teller aufweist, welcher im Mittelstück die Darstellung der Erschaffung Evas, auf dem Rande in vier ovalen Medaillons Bilder der vier Jahreszeiten enthält, ebenfalls auf dem Rande mit C E bezeichnet und 1621 datiert ist, dass jener mit Fug und Recht auch als eine Enderlein'sche Arbeit angesehen werden mag. Sein Reliefschmuck zeigt im runden Mittelfelde den auferstandenen Christus mit der Siegesfahne zwischen zwei schlafenden Kriegsknechten, auf dem Rande in sieben Rundmedaillons die Bilder der Kurfürsten hinter ihren Wappenschildern stehend, die Zwischenräume durch ein nach aussen aufsteigendes Ornament erfüllt, welches in seinen Elementen: Palmette, Voluten und besonders in den von letzteren nach den Medaillons hinüberstrebenden Schnecken, ebenso an die Dekorationselemente der Marsplatte erinnert, wie die rauchblasenden Putten und Hathormasken auf dem Jahreszeitenteller von 1621. Wahrscheinlich stammen beide Werke, welche von genau gleicher Grösse (18,5 cm Durchmesser) sind, aus derselben Zeit.

Die Annahme, dass die beiden Teller aus einer

Hand hervorgegangen sind, wird durch einen scheinbar recht unbedeutenden Umstand gestützt, der aber meines Erachtens mehr Aufmerksamkeit verdient als ihm gewöhnlich geschenkt wird. Es ist dies die Beschaffenheit des granulierten Fonds, welche bei beiden Stücken völlige Übereinstimmung zeigt. Die Form des einzelnen Kornes ist die einer scharf zugespitzten Pyramide, wie es auf einer stählernen Punze mittels eines in parallelen, rechtwinklich gekreuzten Liniensystemen geführten dreiseitigen Stichels eingeschnitten werden kann. Mit einer derartigen Punze ist der Grund der Gussform behandelt worden, nachdem das Relief in dieselbe bereits eingeschnitten war, vereinzelte Übergreifungen in sehr flache Partien des Reliefs lassen dies erkennen; in den Engen zwischen naheliegenden, stark hervortretenden Teilen des Reliefs hat wohl auch eine freihändige Herstellung der Granulierung, ohne Zuhilfenahme der Punze, stattgefunden, die infolgedessen etwas unregelmässiger ausgefallen ist. Wo die Punze nur schwach aufgeschlagen worden ist, so dass nur ihre feinste Spitze in die Form eindringen konnte, muss im Abguss ein zarteres Korn mit grösseren Abständen dazwischen sich bemerklich machen. Immerhin aber werden bei Anwendung der gleichen Punze auf dieselbe Zirkelweite natürlich immer gleichviel Einzelkörner zu stehen kommen. Das ist aber bei dem Jahreszeitenteller wie bei dem Auferstehungsteller in gleicher Weise der Fall, so dass eine Bearbeitung beider Formen mit derselben Punze und wohl auch durch dieselbe Hand anzunehmen ist. Dass diese die Hand Enderlein's gewesen, findet noch eine innerliche Bestätigung in der ganz charakteristischen Art und Weise, wie dieser Künstler die Extremitäten seiner Figuren behandelte. Die Bildung der Hände und Füsse war offenbar seine schwächste Seite. Gegenüber der Delikatesse, welche in der Ausführung des rein Ornamentalen zu Tage tritt, sind seine Figuren bäurisch plump und ungraziös, die Füsse oft ganz unorganisch angebammelt, die Hände sogar ganz wesenlos schematisch mit kindischer Ungeschicklichkeit gestaltet. Belege dazu finden sich auf seinen besten Werken, wieviel mehr auf geringeren Arbeiten, wie es die kleinen Teller sind. Hier lässt er sich in seiner Nachlässigkeit gehen, hier verfällt er in seine gewöhnliche Schreibweise, aus der wir ihn auf dem Auferstehungsteller auch ohne sein Signum erkennen würden.

Von den übrigen Formschneidermarken ist die eine IK insofern interessant, als sie sich auch auf zwei CE signierten Zinngeräten findet, einmal auf der bei Demiani auf Tafel 26 abgebildeten Kanne mit Reliefs nach der Marsschüssel im Schilde des Horatius und dann auf der ebenfalls bei Demiani Tafel 35 reproduzierten Schale mit Lot und seinen Töchtern (Sammlung des Nationalmuseums in München), datiert 1608. Auf dieser letzteren befindet sich der Nürnberger Stempel ohne Meisterzeichen, auf meinem Exemplar dagegen hat er zwischen den Schrägbalken die Buchstaben IK als Zinngiesserzeichen. Ausserdem aber erscheinen dieselben Buchstaben als Formschneidermarke auf einer dieser Enderlein'schen Schale nachgeschnittenen Form, links im Mauerwerk des Mittelstückes, deren Abguss Demiani auf Tafel 36 unter Nr. 1 wiedergiebt und welche in meinem Exemplar keinen offiziellen Zinnstempel führt. Es entsteht die Frage, ob Enderlein die Form 1608 zunächst selbst ausgegossen (Sammlung Nationalmuseum), ob dieselbe sodann an den Zinngiesser IK gelangt (Sammlung Zöllner) und ob das Meisterzeichen IK auf dieselbe Persönlichkeit wie die Formschneidermarke IK zu beziehen ist. Wenn ja, dann bleibt auffällig, dass der Zinngiesser IK eine Form nachgeschnitten habe, die bereits in seinem Besitze war, denn die Kopie ist offenbar späteren Ursprungs als die 1608 datierte Enderlein'sche Form.

Wer ist nun IK, dessen Beziehungen zu Caspar Enderlein unser Interesse erwecken? Da die Form von 1608 von allen ihrem ganzen Stil nach die älteste ist, so kann bezüglich der Marke IK an die von Demiani (a. a. O. S. 61) genannten Zinngiesser, welche vor dieser Zeit gestorben sind, nicht gedacht werden, aus dem gleichen Grunde wird auch der nach Nagler um 1567 thätige und in Nürnberg vermutete Formschneider kaum in Betracht kommen, es stehen aber Namen aus der Zinngiesserfamilie Koch zur Verfügung, so Jacob Koch der Ältere (Meister von 1583—1619) und sein Sohn, der allerdings erst 1609 Meister geworden ist, ausserdem auch Jorgl (Georg) Kropff (Meister von 1581—1632). Dass der Namensträger ein Zinngiesser war, wenn er auch dabei in der Kunst des Entwerfens und Gravierens bewandert gewesen sei, wird wahrscheinlich durch die auf der Abbildung IX. S. 160 neben einer Zinnkanne auftretenden Meistermarke IK.

Beiläufig soll noch erwähnt werden, dass allerdings ein Fall vorkommt, wo die auf einem Kaiserteller (Ferdinand III. mit der Wage im Wappenschildchen) im Medaillon mit dem Kurfürsten von Mainz (Wappen mit Rad) eingeschnittene Signatur S nicht die Marke des ursprünglichen Formschneiders bedeutet, vielmehr nur das Zeichen eines Fälschers ist, der eine Form, die von einem echten mit der Formschneidermarke HG bezeichneten Teller genommen war, nur schärfer nachgeschnitten und dieser Kopie den Buchstaben S beigefügt hat. Besagte gefälschte Form ist im Besitze des Hamburger Kunstgewerbemuseums.

Nun giebt es noch eine Klasse von Marken auf Zinngerät, welche nicht nebenher und nachträglich erst nach Vollendung der Form in dieser angebracht worden sind, wie die Formschneidermarken, sondern die gleich als ornamentale Bestandteile des Entwurfes



Fig. 9. Ausschnitt vom Rande der grossen NH-Platte mit der Geschichte der ersten Menschen. In Holzschnittmanier.

in die Zeichnung desselben einbezogen, mit in das Relief hineinkomponiert sind und die demgemäss auch nicht auf den Formenschneider bezogen werden können, da sie schon vorgesehen waren, als derselbe die Arbeit angewiesen erhielt. Als Initialen, Monogramme, Wappen oder Wappenbilder im Geranke von Blattwerk, in Verbindung mit vasenartigen Gefässen in Medaillons oder Kartuschen u. dgl. sind sie dem Zuge des Ornamentes einverleibt und so unmittelbar vom Autor ausgesprochen, dass wir in ihnen eigentlich nur das Signum desselben erblicken können. Dazu kommt, dass in solcher Art markierte Arbeiten durchgängig aussergewöhnliche künstlerische Leistungen sind, für die sich der Entwerfende mit Recht die Ehre der Urheberschaft wahren konnte.

Hauptsächlich sind es in sogenannter Holzschnittmanier ausgeführte reliefverzierte flache Platten und Teller mit sehr breitem Rande, deren Form noch aus der Gotik herübergekommen ist — wohl ausschliesslich Nürnberger Arbeit, auf denen diese Künstlermarken vorkommen. Unter Holzschnittmanier ist hier eine Behandlung des Reliefs verstanden, welche dasselbe wie die Oberfläche eines für den Druck zubereiteten Holzstocks in seiner Oberfläche ganz gleichmässig eben, von jeder Modellierung frei erscheinen lässt, etwa wie es auch beim Ätzen aus einer Fläche hervortreten würde, wenn auf solcher die Zeichnung mit einem schützenden Deckmittel aufgetragen worden ist. Eine Vorstellung von dem Aussehen solcher Reliefs, soweit solches durch die Photographie erreicht werden kann, geben schon die Abbildungen (IX. S. 159 ff.) Fig. 1, 4, 5 und 7. Sämtlich um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden, lassen sie die Zeichnung mit voller Absicht so angelegt erscheinen, wie es nur der naiven Technik der Holzschnitte jener Zeit entspricht; keine gekreuzten Strichlagen, keine feinen Linien, deren Schnitt Schwierigkeiten machen würde, dafür aber kräftige Konturen, welche, die ganze Körperfläche umziehend, gewissermassen einen Schattenriss aushoben, innerhalb dessen die Zeichnung auf die simpelste, nicht selten grobe Weise durch die einfachsten Linien, die Schattierung nur durch parallele, nie gekreuzte Strichlagen bewirkt wird. Unsere Abbildung Fig. 9 (s. o.), welche vom Rande einer grossen Platte mit der Geschichte der ersten Menschen genommen ist, veranschaulicht diese Manier besonders deutlich. (Schluss folgt.)

BÜCHERSCHAU

Die florentinischen Maler der Renaissance. Von *Bernhard Berenson.* Autorisierte Übersetzung aus dem Englischen von *Otto Dammann*, Oppeln. Leipzig, Georg Maske, 1898.

Diese Übersetzung darf nur in bedingter Weise als autorisiert angesehen werden. Berenson hat im Repertorium Bd. XXI, p. 82 erklärt, dass er nur den Index mit dem Verzeichnis der Werke durchgesehen und ergänzt habe, nicht aber auch den Text. Ebenso hat er sich gegen die zugegebene Abbildung, Botticelli's Pietà in München, als eine willkürliche Zuthat des Verlegers oder Übersetzers verwahrt und sie auch aus seinem Verzeichnis der Arbeiten Botticelli's gestrichen; wenn sie trotzdem dort auf S. 126 erscheint, so ist dies ein weiterer Gewaltstreich. Der Übersetzung ist nichts weiter nachzusagen, als dass sie sich von groben Missverständnissen ferne hält. Die Absonderlichkeiten der ästhetischen Terminologie des Verfassers wirken in dem nicht allzu geschmeidigen Deutsch des Übersetzers vielleicht noch krasser als im englischen Original. Das einzig Wertvolle der deutschen Ausgabe liegt in dem wesentlich vermehrten Index zu den Werken der „hauptsächlichsten" florentiner Maler. Ein Turnus durch die europäischen Galerien, wie ihn Berenson in regelmässigen Zwischenräumen immer wieder unternimmt, ist diesem Teile des Buches zu statten gekommen. Besonders reich war die Ausbeute in den englischen Privatsammlungen. Aus dem Zuwachs wähle ich eine Reihe besonders beachtenswerter Gemälde aus. Andrea del Sarto, London, Hertford House, Madonna und Engel. — Bacchiacca, Mailand, Crespi, Anbetung der Könige. — Fra Bartolommeo, Ashridge, Lord Brownlow, Madonna. — Castagno, Locko Park, Drury Lowe, David (auf einem Schilde). — Credi, London, Lord Roseberry, Heil. Georg. Eine Studie zu diesem Bilde befindet sich in den Uffizien. — Giotto, Alnwick Castle, Herzog von Northumberland, Tafelbild mit dem Sposalizio. — Die Liste der Arbeiten Mainardi's ist um 8 Bilder vermehrt. — Pesellino, Chantilly, Madonna mit Heiligen, ehemals Fra Filippo zugeschrieben. — Piero di Cosimo, Oxford, Christ Church, Heil. Magdalena ist m. E. eine Arbeit Raffaellino's del Garbo. — Piero Pollajuolo wird mit Unrecht die Gürtelspende in S. Niccolò zu Florenz zuerteilt. — Paolo Uccello, Wien, Graf Lanckoroński, Heil. Georg mit dem Drachen. — Unter Baldovinetti's Arbeiten vermisse ich die neue Louvre-Madonna, die sich zur Zeit der Drucklegung des Buches noch beim Duc de la Trémoïlle in Paris befand. Das in der englischen Ausgabe erwähnte, in der deutschen sonderbarer Weise ausgelassene weibliche Bildnis von Dom. Ghirlandajo, das sein ehemaliger Besitzer Henry Willet lange Zeit in der National-Gallery zu London ausgestellt hatte, ist jetzt in den Besitz von Rudolf Kann zu Paris übergegangen. Auch der schärfste Widerspruch, scheint es, hat Berenson nicht bewegen können, von der haltlosen Vermutung, als sei Lionardo's Name mit der Liller Mädchenbüste zu verknüpfen, Abstand zu nehmen. Der Pesellino vermutungsweise zugeschriebene fliegende Engel bei Lady Brownlow und sein Gegenstück bei Lady Somerset in Reigate sind Arbeiten des Piero di Lorenzo Pratese, wie ich an anderer Stelle ausführlich nachweisen werde. Das schwache männliche Bildnis Nr. 997 der Münchener Pinakothek — ein stilistisch ganz verwandtes ebenfalls männliches Porträt besitzt übrigens Rudolf Kann in Paris — ist glücklicherweise in der deutschen Ausgabe ausser Beziehung zu Domenico Veneziano gesetzt worden. Zu erneutem ernsthaftem Widerspruch reizt das Verzeichnis der Arbeiten Verrocchio's, dem z. B. die bekannten weiblichen Profilbildnisse in Florenz, Mailand und Berlin, und die heterogene, sonst Lionardo genannte Verkündigung Nr. 1288 der Uffizien zugeschrieben werden. Auch unter den Skulpturen vermag ich weder in dem schlafenden Putto Nr. 97B zu Berlin, noch in der Büste einer Colleoni in Paris bei M. Gustave Dreyfuss die charakteristische Hand des Meisters selbst zu erkennen. — Der Übersetzer hätte aus jedem Katalog ersehen können, dass die oft wiederkehrende Bezeichnung „Mannes-Porträt" zum mindesten ungewöhnlich ist.

HANS MACKOWSKY.

The Dome a Quarterly containing Examples of All the Arts. Published at The Unicorn Press. I and II. 1897.

Vor mir liegen die ersten beiden Hefte einer englischen Kunstzeitschrift, die im letzten Jahre zu erscheinen begonnen hat. Geschmackvolle kleine Bändchen in einem löschpapierartigen Deckel gebunden. Allein das Titelblatt anzusehen ist ein Freude: wie die Grösse der gewählten Typen im richtigen Verhältnis steht zur Grösse des Blattes, die Hauptworte in rot gedruckt sofort in die Augen springen, dazu die Breite des Randes. Diesen trefflichen Eindruck bestärkt durchaus die Art des Druckes. Und so blättert man mit Behagen die Bändchen durch, in welchen man, das hat ja der Titel versprochen, von allem ein bisschen findet. Ein übelwollender Kritiker mag dies tadeln, und einen festen Plan, ein Zielbewusstsein vermissen, aber er vergisst dabei, dass anspruchslose Hefte, wie die vorliegenden, an ein grosses Publikum sich wenden, das den verschiedensten Ständen und Berufen entstammt, aber gern in Mussestunden ein hübsch ausgestattetes Buch zur Hand nimmt, und allerlei Kunst darin betrachtet — ein Publikum, wie es gegenwärtig in England wohl eher zu finden ist, als in einem anderen Lande. Ich glaube, dass doch wohl mancher auf diese Weise aufmerksam gemacht und interessiert wird für Dinge, die ihm sonst fern liegen, und dass man auf diese Weise besser einwirkt auf die Bildung breiterer Schichten im Sinne der Kunst, als durch eine Zeitschrift, die schon durch die Höhe des Preises und die einseitige Richtung an einen exklusiven Kreis sich wendet. — Unter den Illustrationen findet man den St. Eustachius von Dürer, Blätter von Mantegna, Jacopo de' Barbari, Cranach, eine Madonna von Botticelli (in Wahrheit das Werk eines schwachen Filippo Lippi-Schülers) — eine prachtvolle „Caritas" von Watts und eine schmachtende Frau von D. G. Rossetti — Architekturzeichnungen, darunter einen feinen Holzschnitt von R. James Williams; die Reproduktion einer kräftigen Kreidestudie von Frank Mura und einen mit vier Platten gedruckten Holzschnitt — Fischersmann — von W. Nicholson. Bezüglich des Textes sei erwähnt, dass Campbell Dodgson über die Holzschnitte Cranach's, Gleeson White über Botticelli einen Beitrag geliefert hat. — Der Preis eines jeden Heftes beträgt nur einen Schilling. Wann wird man in Deutschland im stande sein, für denselben Preis ähnliches herzustellen? *G. GR.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.





AUSSTELLUNG VON GEMÄLDEN DER LOMBARDISCHEN SCHULE IM BURLINGTON FINE ARTS CLUB

LONDON APRIL — JUNI 1898

VON *GUSTAV PAULI*

I.

Es war eine sehr dankenswerte, aber keine verlockende Aufgabe, die der Burlington Fine Arts Club sich stellte, indem er zum Gegenstand seiner letzten Ausstellung eine Sammlung lombardischer Bilder wählte. Unter den Schulen italienischer Malerei war die mailändische keine der glänzendsten. Es fehlte ihr an einem bestimmten Programm. Man ist in Verlegenheit, wenn man nach charakteristischen Eigenschaften sucht, die ihren massgebenden Meistern gemeinsam wären. Sie sind keine Stilisten der Form im strengen Sinne, sie sind — mit wenigen Ausnahmen — keine Koloristen. Höchstens könnte man sagen, dass sie sich alle miteinander durch eine in Italien auffallende Ungeschicklichkeit in der Komposition auszeichnen. Und dann wird man häufig unter ihnen eine gelassene Ruhe der künstlerischen Empfindung wahrnehmen, die sich bei einigen bis zu träumerischer Weichheit steigert. So ist es denn nicht zu verwundern, wenn diese Maler zu den Prunkstücken unserer Galerien nur wenig beigesteuert haben.

Erst spät, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, hat sich die Malerei in Mailand zu einem Range erhoben, der dem der anderen grossen Schulen Italiens annähernd entsprach. Dabei hat es auch dort gewiss nie an Talenten gemangelt. Auch Mäcene haben nicht gefehlt, die ein offenes Herz und einen offenen Geldbeutel für die Künste übrig hatten. Wenn irgend Fürstengeschlechter, so haben die Visconti und die Sforza es bewiesen, dass sie die Pflege der Kunst zu ihren edelsten Herrscherpflichten rechneten. Ihre grössten Schöpfungen, der Mailänder Dom und die Karthause von Pavia, leben im Gedächtnis der kultivierten Welt. Allein diese Unternehmungen waren so gross, dass sie die Kunstthätigkeit eines ganzen Volkes absorbierten. Die Talente wendeten sich vorzugsweise den Aufgaben der Baukunst und Bildnerei zu, so dass namentlich in der dekorativen Plastik der eigentümliche lombardische Kunstgenius sein Wesen offenbarte. Die Malerei entwickelte sich daneben in Mailand immer unter der Botmässigkeit auswärtiger Einflüsse. Der grosse Meister, den man mit Recht als den Stammvater des Mailänder Malergeschlechtes ansieht, Vincenzo Foppa aus Brescia, verrät deutlich seine Herkunft aus der Schule von Padua und daneben das Studium des Veronesers Pisanello. In seinen Spuren wandelten die Mailänder Maler ein paar Jahrzehnte weiter, bis unter ihnen wieder (1481) ein Fremdling erschien, der sie alle um Haupteslänge überragte, Leonardo. Vincenzo Foppa war zu alt und seiner Sache zu gewiss, um sich noch ablenken zu lassen. Auch der bedeutendste seiner Nachfolger, Ambrogio Borgognone, hat kaum etwas von Leonardo angenommen. Die anderen aber, die jüngeren und in ihrer Art weniger gefestigten, gerieten allesamt in den Bannkreis des grossen Florentiners. Einige, die, wie Solari oder Gaudenzio Ferrari, eine entschiedene Persönlichkeit besassen und in einer anderen Schule massgebende Einflüsse empfangen hatten, bewahrten sich eine gewisse Selbständigkeit. Bei den schwächeren Talenten dagegen war bald das bischen Individualität, über das sie verfügten, wie ausgelöscht. Der Schatten Leonardo's trat an seine Stelle. Dabei gewinnt man die Überzeugung, dass nicht sowohl die schulmässige Unterweisung, als der Eindruck von Leonardo's Werken und Persönlichkeit dies bewirkt habe. Wie wäre es sonst zu erklären, dass die unvergleichliche Kompositionskunst Leonardo's ohne Folge blieb? — Was am mächtigsten wirkte, das war sein Schönheitsideal. Wir glauben es gerne; denn empfinden wir nicht noch heutzutage den bestrickenden Zauber seiner Menschenbilder, in deren Mienen sich die allerfeinste Anmut mit einer gedämpften Sinnlichkeit mischt? Wieviel unmittelbarer muss solch ein Bild auf die italienischen Zeitgenossen und Kunstgenossen Leonardo's gewirkt haben, die ihm durch tausend Beziehungen nahe standen, welche zwischen ihm und uns verloren sind. Wenn der unruhige Meister zwischen einer musika-

lischen Komposition und einem mechanischen Problem wieder einmal die Zeit fand, eine neue Zeichnung zu vollenden, gewiss haben sich dann die Kunstjünger seiner Umgebung um das Blatt, wie um eine gute Beute gerissen. Es ging an ein emsiges Kopieren, und manch einer, der wahrhaftig nicht dazu berufen war, lieferte zu dem leicht hingezeichneten Entwurf das solide Gemälde, das der Meister verschmäht hatte. *Ἡρακλῆς καὶ πιθηκός*! Man war es oft zufrieden, wenn man nur einen Schimmer der Anmut des Originals auf das Tafelbild hinübergerettet hatte. Und dann kamen später die niederländischen Künstler auf ihrer Wanderschaft in die Lombardei und malten zu ihrem Vergnügen oder zum Studium solch eine Schulkopie ab. Ja, wenn sie ihr Handwerk recht verstanden, so konnte es sich auch wohl ereignen, dass ihre Arbeit besser wurde, als die Vorlage eines Bernardino dei Conti oder Marco d'Oggiono, indem sie sich dabei natürlich von Leonardo noch weiter entfernte.

Die Kopisten erster und zweiter Hand gerieten bald in Vergessenheit, und nur der Name Leonardo blieb im Gedächtnis der Nachwelt leben. Mit ihm wurde alles bezeichnet, was einen Hauch seines Geistes spüren liess. Dass nun zu einer Zeit, da die Kunstgelehrten gewöhnlich nach dem allgemeinen Eindruck urteilten, das historische Bild Leonardo's ebensosehr getrübt wurde, wie die Kenntnis seiner Schule, ist nur natürlich. Freilich möchte man es kaum verzeihen, dass auch Künstler wie Borgognone, Luini und Ferrari mehr oder minder der Vergessenheit anheim fielen.

Wie man vor einem Menschenalter in Deutschland über die altmailändischen Maler dachte, dafür waren Passavant's Ausführungen in Schorn's Kunstblatt (1838, S. 261 ff.) noch im wesentlichen massgebend. Nicht zufrieden mit zwei Foppa, zwei Civerchio und zwei Bramantini stellte der Autor seinen Lesern auch noch einen zweiten Solari und einen zweiten Gaudenzio vor. Nachdem Crowe und Cavalcaselle mit vielen der gröbsten Irrtümer aufgeräumt hatten, nahm sich Giovanni Morelli der Malerschule seiner Heimat an. Ihm und seinen Nachfolgern ist es zu danken, wenn jetzt die Geschichte lombardischer Malerei in ihren Hauptzügen festgelegt ist. Noch immer aber sind wir keineswegs so weit, dass nicht jede neue Ausstellung lombardischer Gemälde neue Aufschlüsse geben könnte, namentlich nicht, wenn sie mit so viel Sachkenntnis und Geschmack vorbereitet und geordnet ist, wie die vorjährige des Burlington Clubs. Der Umfang des Dargebotenen war freilich durch die Räumlichkeiten des Klubhauses beschränkt. Unter den ungefähr achtzig ausgestellten Bildern waren aber nur sehr wenige, die nicht eingehende Beachtung verdient hätten. In Übereinstimmung mit der kunstgeschichtlichen Anschauungsweise unserer Zeit war das Gebiet der lombardischen Malerei für die Zwecke der Ausstellung anders begrenzt als die Lombardei im nationalen Sinne. Im Mittelpunkte blieb natürlich Mailand, dazu kamen zunächst die kleineren benachbarten Schulen von Lodi, Pavia, Treviglio, sodann die piemontesische Malerei, weil sie in ihrem Hauptvertreter Gaudenzio Ferrari in enge Beziehungen zur mailändischen Schule getreten ist. Auch Sodoma wurde hinzugezogen, weniger wegen seiner Abstammung aus Vercelli, als wegen seiner Abhängigkeit von Leonardo. Dagegen blieben die Mailand benachbarten Schulen von Bergamo und Cremona unberücksichtigt, weil sie im Zusammenhang mit der venezianischen Malerei betrachtet werden müssen. Also zwischen den Alpen und dem Po, zwischen der Adda und der Westgrenze von Piemont lag das Gebiet, aus dem die Objekte der Ausstellung stammten.

Ganz besonderen Dank erntete Herr Herbert Cook bei den Besuchern durch die vortreffliche Photographiensammlung, die neben den Gemälden in mehreren stattlichen Bänden vorlag. Manches war hier zum erstenmal reproduziert. Neben den bekannten Hauptbildern der Schule fand man eine Reihe von Varianten zu den ausgestellten Gemälden, Varianten, an denen gerade die lombardische Malerei besonders reich ist.

Die Bestimmung der Bilder war so wohl erwogen, dass man in den allermeisten Fällen ihr nur beipflichten konnte. Hie und da glaubt der Schreiber dieser Zeilen indessen eine abweichende Meinung äussern zu müssen, die er der Erwägung der Ausstellungsbesucher anheimgiebt.

Der altmailändischen Schule, die bekanntlich ausserhalb der italienischen Grenzen sehr spärlich vertreten ist, gehörten einige der interessantesten Bilder an: Gleich zwei vortreffliche, wenn auch nicht umfangreiche Werke Foppa's, vielleicht die einzigen in England ausser der grossen Anbetung der Könige in der National Gallery. Ihr glücklicher Besitzer ist Sir Martin Conway. An der Autorschaft Foppa's war angesichts der charakteristischen Bildung der auffallend kleinen Hände und des breiten Mundes mit starken Lippen nicht zu zweifeln. Das eine der Bilder, die Halbfigur Christi als Schmerzensmann im offenen Grabe (Kat. 4), scheint in Foppa's früherer Zeit, wenig später als das Kreuzigungsbild in der Galerie zu Bergamo, entstanden zu sein. Das andere, eine Muttergottes, die dem Kinde die Brust reicht (Kat. 3), gehört zu einer Gruppe von kleineren Madonnenbildern, von denen einige der späteren Zeit Foppa's angehören, andere der Frühzeit des Borgognone. Das dritte der mit Foppa's Namen in Verbindung gebrachten Gemälde, das Bildnis eines bärbeissig dreinschauenden, etwa fünfzigjährigen Herrn im Rechtsprofil mit einer roten Mütze über reichlich wallendem

braunen Haar, hat dagegen sicher nichts mit dem grossen Brescianer zu schaffen (Kat. 5. Mr. Morrison). Allerdings erinnert einiges an dem Bilde, die scharfe Profilstellung über schwarzem Grunde, auch die Form der Mütze, an jene Bildnisse, die, wohl auf Anregungen Pisanello's zurückgehend, einen so charakteristischen Bestandteil der Erzeugnisse altmailändischer Malerei ausmachen. Auch werden ein paar dieser Profilköpfe, keiner aber überzeugend, dem Foppa zugeschrieben. Das vorliegende übrigens recht tüchtige Bild lässt sich indessen mit keinem einzigen der uns bekannten Mailänder Porträtisten in Verbindung bringen. Berenson führt es in seinen Venetian painters unter den Werken Bonsignori's an.

Foppa's namhaftester Schüler, Borgognone, war mit einem bekannten ganz vortrefflichen Bilde aus dem Besitz des Lord Aldenham vertreten: dem hl. Augustin, der einen knieenden Stifter dem Heiligen oder der Madonna empfiehlt, die wir uns auf dem verlorenen Mittelbilde zu denken haben, zu dem dies Gemälde den linken Seitenflügel bildete. Das Gegenstück, der rechte Seitenflügel mit dem Petrus Martyr und der Stifterin, befindet sich im Louvre. Beide Bilder mit grauen Schatten in den Fleischtönen, streng modelliert, gehören der früheren Zeit des Meisters an, ehe er (1488) seine Thätigkeit in der Certosa bei Pavia begann. — Von dem schwächeren Foppaschüler Ambrogio Bevilacqua, dem man zuweilen die Ehre angethan hat, ihn mit Borgognone zu verwechseln, war eine Madonna mit dem Kinde zwischen zwei musizierenden Engeln ausgestellt, die namentlich Analogien aufwies mit der Anbetung des Kindes in Dresden und der Madonna der Sammlung Piccinelli in Bergamo (Kat. 8. Sir Martin Conway). Daneben trugen zwei Bilder die Namen der Gefährten Buttinone und Zenale, die miteinander das grosse Altarwerk in S. Martino zu Treviglio geschaffen haben und die bestimmt waren, den Kunstgelehrten eines späteren Zeitalters ganz besonders viel Kopfzerbrechen zu verursachen, obwohl keiner von ihnen den Anspruch auf einen sonderlich hohen Rang erheben kann. Der Buttinone (Kat. 2, aus der Sammlung des Colonel Jekyll), ein Madonnenbild mit musizierenden Engeln, in den Fleischtönen grau modelliert und mit plastischen Nimben und Kleidsäumen versehen, in denen grosse Glasflüsse eingelassen sind, mag echt sein. Die drahtartigen blonden Locken der Engel und die langen Finger lassen es als glaubwürdig erscheinen. Immerhin dürfte das übrigens gut erhaltene Gemälde zu den geringeren Werken des Meisters gehören. Den Zenale dagegen könnte man wohl — um mit Morelli zu reden — noch einige Zeit in Quarantäne belassen, ehe man um ihn die kleine Zahl der anerkannten Werke des Meisters vermehrt. Wir sehen die Madonna auf einem goldenen Thron sitzen, das Kind auf ihrem Schosse haltend, das mit erhobener Rechten den Segen erteilt. Zu ihren Füssen kniet eine zahlreiche Familie von Gläubigen, sechs männliche Mitglieder links, sechs weibliche rechts. Das interessanteste an dem Bilde ist, dass die Gruppe der Maria mit dem Kinde eine Variante bildet zu dem vielerörterten grossen Madonnenbilde der Brera (Kat. 87), das abwechselnd Zenale oder Bernardino de' Conti zugeschrieben wird. Beide Darstellungen gehen augenscheinlich auf das gemeinsame Vorbild eines Entwurfes von Leonardo zurück, entstammen aber gewiss nicht derselben Hand. Zu einem Porträtisten hatte der Autor des im Besitz von Herrn Donaldson befindlichen Bildes noch viel weniger das Zeug als Bernardino de' Conti oder der Maler der Breramadonna. Die nichtssagenden Gesichter der Adoranten mit ihren plumpen geraden Nasen gleichen sich mehr, als es sich durch die grösste Familienähnlichkeit erklären liesse. Man sucht vergebens unter ihnen nach individuellen Zügen.

Weit erfreulicher als diese Bilder war eine Reihe von sechs quadratischen Panneaus, die als Teile eines Frieses aus dem Castello San Martino zwischen Brescia und Mantua in die Sammlung von Mr. Henry Willett in Brighton gekommen sind, der noch weitere siebenundzwanzig ihresgleichen besitzt. Ein achtundzwanzigstes soll sich bei Sir Martin Conway befinden. Ob die, wie der Katalog bemerkt, „traditionelle“ Zuweisung an Bramantino korrekt ist, wage ich nicht zu entscheiden. Jedenfalls sind die Bilder, die uns die Büsten von ritterlich gekleideten Männern in architektonischer Umrahmung vor blauem Himmel zeigen, reizend frisch gemalt. „Purchè la roba sia buona poco mi curo di saperne l'autore.“ — Unwillkürlich fällt mir das freilich für einen Kunstkritikus sehr unziemliche Diktum ein, das Jakob Burckhardt sich einmal hatte sagen lassen, als er sich in der Sammlung eines italienischen Kunstfreundes übereifrigen Bildertaufen hingab.

Mit Ambrogio Preda betreten wir den engeren Kreis von Leonardo's Umgebung. Nicht weniger als vier Bilder dieses seltenen Meisters glaubt der Katalog der Ausstellung anführen zu können. Zwei von ihnen sind weltbekannt, das Jünglingsbildnis im Besitz des Herrn Fuller Maitland und das Bildnis der kaiserlichen Braut Bianca Maria Sforza, das Herr Friedrich Lippmann aus Berlin herübergeschickt hatte.

Der selige Ambrogio hat alle Ursache, der kunstkritischen Forschung unserer Zeit sehr dankbar zu sein. Seitdem Morelli ihn der Vergessenheit entrissen hat, ist er langsam aber stetig in der allgemeinen Schätzung gestiegen. Zuerst wollte man noch nicht recht an ihn glauben. Über den Wert des Maximilianbildnisses im Wiener Hofmuseum, von dem Morelli ausgegangen war, weil es bezeichnet ist, liess sich streiten. Das Bildnis eines Pagen in der Sammlung

Morelli war nicht rein erfreulich. Die Miniaturen in der Sammlung Trivulzio schienen auch nicht dazu angethan, um den Ruhm ihres Meisters zu begründen. Und das reizende Profilbild der Ambrosiana wurde ihm entschieden abgesprochen. Seitdem hat sich allmählich der Kreis von Preda's Werken um einige wertvolle Stücke erweitert. Auf die prächtigen Miniaturen im Gebetbuch der Herzogin Bona Sforza und auf das Titelblatt von Simonetas Sforziada im Britischen Museum soll dabei weniger Gewicht gelegt werden als auf die Entdeckung, dass Ambrogio beteiligt war an dem Altarwerk der Madonna of the rocks. — So mag man wohl am kürzesten die in der National Gallery befindliche Version von Leonardo's berühmter Vierge aux rochers bezeichnen. Nach der von Emilio Motta im Archivio storico lombardo (XX, S. 972) veröffentlichten Urkunde kann man es nicht bezweifeln, dass die Flügelbilder des Altarwerkes mit den beiden Engelsfiguren, die aus dem Besitz des Duca Melzi in die National Gallery übergegangen sind und die gewiss nicht Leonardo's Hand verraten, von Preda herrühren. Für ihn allein nimmt nun auch Herbert Cook das in London befindliche Mittelbild energisch in Anspruch (Kat. L ff.). Nach einer aufmerksamen Prüfung des Bildes und Vergleichung mit zahlreichen Photographien kann ich nicht umhin, mich ihm anzuschliessen.[1]) Ob Dr. Harck recht hat, indem er auch die Madonna Litta in Petersburg, gewiss eines der reizendsten Madonnenbilder der Leonardoschule, unserem Ambrogio zuweist, wage ich nicht zu sagen, weil ich das Original nicht kenne.



Abb. 1. Ambrogio de Predis, sog. Gian Galeazzo; Hannover, Provinzialmuseum.

Abgesehen von diesen Bildern und von seinen Miniaturen scheint sich Ambrogio Preda nur als Porträtmaler bethätigt zu haben. Auf den ersten Blick sahen die beiden bekannten Bildnisse, die in London nebeneinander hingen, allerdings verschieden genug aus. Der sogenannte Francesco Archinto, ein verträumter Jüngling mit seidenweichen blonden Locken, der in einer weiten schwarzen, mit Pantherfell gefütterten Schaube steckt und daneben das starre Paradebild der wohlgeschnürten und wohlfrisierten Prinzessin. Verschieden wie die Modelle, ihre Haltung und ihr Ausdruck, schien auch die malerische Behandlung der Bilder zu sein. Der Archinto hatte einen weichen, grauen Gesamtton der Färbung, ein Eindruck, der durch das Netz von feinen Firnissprüngen, das über dem Bilde lag, verstärkt wurde. Daneben sah das Profilbild der Prinzessin unerträglich geleckt und hart aus. Und doch, je länger man verglich, um so mehr verschwanden die Verschiedenheiten und mehrten sich die Übereinstimmungen, wie denn auch beide Bilder um dieselbe Zeit entstanden sind. Ausser den von Morelli angegebenen Eigentümlichkeiten von Preda's Malweise führte Herr Cook mit Recht als charakteristisch die ganz besonders glasige Beschaffenheit der Augen auf seinen Bildern an. Eben diese vermisste ich nun auf dem halb nach rechts gewandten Brustbild eines bartlosen jungen Mannes aus dem Besitz von Sir

1) Eine Bekräftigung der Annahme Cook's liefert übrigens auch Morelli, wenn er „demselben Schüler und Nachahmer Lionardo's", der das männliche Brustbild in der Ambrosiana gemalt hat, auch die Madonna of the rocks und die Engelsbilder aus der Sammlung Melzi zuweist. Dass sich nun als der Maler der Engelsbilder eben Ambrogio Preda entpuppt, würde gewiss nicht am wenigsten Morelli überrascht haben, da er in demselben eben angezogenen Satze entschieden bestreitet, dass die beiden berühmten Ambrosianabildnisse von derselben Hand gemalt seien. (Kunstkritische Studien I (1890), S. 235.)

Francis Cook in Richmond. Den Hintergrund des Kopfes bildete ein Butzenscheibenfenster. Das übrigens übermalte Bild schien mir, soweit man nach seinem gegenwärtigen Aussehen urteilen kann, für einen Ambrogio Preda längst nicht subtil genug behandelt zu sein. Wenn Herr Cook (angesichts dieses Gemäldes) den tiefen Schatten zwischen Unterlippe und Kinn als für Preda bezeichnend hervorhebt, so möchte ich darauf erwidern, dass dieser Schatten auch vielen anderen Malern, unter anderem dem Boltraffio, eigentümlich ist, dem das Porträt früher zugeschrieben wurde. Was nun schliesslich den vierten Ambrogio Preda der Ausstellung betrifft, das Temperabildnis einer Dame im Linksprofil in ganzer Figur, so muss ich gestehen, dass er zu schlecht erhalten war, um für die Exercitien der Stilkritik den erforderlichen Boden abzugeben. Schliesslich geht es ja auch auf der Ausstellung nicht wie auf dem Standesamte zu, wo durchaus jeder Ankömmling einen amtlich beglaubigten Namen tragen muss.

Es ist vielleicht nicht unerwünscht, wenn bei dieser Gelegenheit auf zwei wenig beachtete Bildnisse des Meisters hingewiesen wird, die zu seinen besten gehören, wenngleich ihre Erhaltung zu wünschen übrig lässt. Soviel ich weiss, sind sie bis jetzt nur von Bode zweimal kurz unter Preda's Werken erwähnt worden (Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen X, S. 71 ff. und Bilderlese, Oldenburger Galerie S. 24). Den italienischen und englischen Kennern des Meisters scheinen sie unbekannt zu sein. Sie befinden sich im Provinzialmuseum zu Hannover, in das sie aus der Sammlung B. Hausmann und der hannoverschen Fideikommissgalerie gelangt sind. Im Katalog (Hannover 1891) figurieren sie unter dem Namen Boltraffio mit den Nummern 44 und 45. Wir sehen die nach links gewendeten Profilbilder zweier bartloser Männer vornehmen Standes vor uns, eines Jünglings von etwa zwanzig und eines Mannes von über fünfzig Jahren. Wenn man den Inschriften auf der Rückseite der Pappelholztafeln glauben darf, so wären es zwei Herzöge von Mailand, der unglückliche früh verstorbene Gian Galeazzo und Lodovico il Moro. (Abb. 1 u. 2.) Soweit ich die mit Tinte geschriebenen und halb verwischten Schriftzüge, die offenbar aus dem 18. Jahrhundert stammen, entziffern konnte, lauten sie (hinter dem Jünglingsbildnis): Gio Galeazzo Sforza filio di Galeazzo maria duca di Milano ucciso (?) | da congiurati sebbene . . . | anni fosse . . . | del Padre cor . . . come duca mil . . . Etwas ergiebiger ist die Inschrift des anderen Bildnisses: Ludovico Sforza ultimo duca | di Milano morto in prigionia | . . . è cavato questo ri- | tratto da un altare eretto | dallo stesso duca nella chie | sa della madona delle grazie | di Milano. Von Wichtigkeit scheint mir hierbei nur die letzte Angabe über die Provenienz der Bilder zu sein, denn die Benennung der dargestellten Personen lässt sich nicht aufrecht erhalten. Sowohl Gian Galeazzo wie auch der Moro sahen, nach ihren authentischen auf Münzen und Gemälden erhaltenen Bildnissen, ganz anders aus als diese beiden Herren. Schliesslich kommt es uns ja aber auch weniger auf die Identität der Modelle als auf die des Malers an. Und da ist Ambrogio de Predis unverkennbar. Das Jünglingsbildnis hat sehr stark durch Putzen gelitten, namentlich in den Haaren die sich als eine kompakte rötlichbraune Masse darstellen, auch vom Hintergrund ist nur die dunkelbraune Untermalung stehen geblieben. Von der darübergelegten grünen Farbenschicht sind nur Spuren übrig. Etwas besser ist es dem sogenannten Lodovico il Moro ergangen. Der dunkelgrüne Grund ist erhalten. Hier finden wir nun auch deutlich alle Eigentümlichkeiten von Preda's Pinsel wieder, die Haarbehandlung mit den hell aufgesetzten einzelnen Härchen, den scharf beleuchteten Nasenrücken, den glasigen Augapfel und namentlich die von Morelli hervor-

Abb. 2. Ambrogio de Predis, sog. Lodovico il Moro; Hannover, Provinzialmuseum.

gehobene eigentümliche Schattierung um das Auge mit dem kurzen Lichtstreifen am äusseren Berührungspunkt der beiden Augenlider. Des weiteren ist man in der Lage, die Bilder der späteren Zeit Preda's zuzuweisen, also der Gruppe des Francesco Brivio in der Galerie Poldi Pezzoli, des alten Herrn in Frizzoni's Sammlung und des Profilbildes eines Jünglings in der Galerie Morelli (Kat. 28). Das letztgenannte Bild, das Frizzoni in seinem Buche über diese Sammlung bezweifelt, weist auffallende Analogien mit dem hannöverschen Jünglingsbilde auf. Die besonders feine Modellierung in bräunlichen Fleischtönen ist all diesen Bildern gemeinsam, ebenso wie eine gewisse Müdigkeit des Ausdrucks, die als der Abglanz überlanger Sitzungen sich in die Porträts hineingestohlen haben mag.

Doch zurück nach London! Von Ambrogio de Predis zu Bernardino dei Conti ist der Weg nicht weit. Unzweifelhaft ist Bernardino bei dem geschickten Miniaturmaler und Porträtisten in die Schule gegangen, so dass es den Kunstfreunden einer späteren Zeit nicht zu verübeln ist, wenn sie gelegentlich beide Meister verwechselt haben. Dabei werden sie freilich innerlich durch einen ziemlich weiten Abstand ihrer Fähigkeiten voneinander getrennt. Auch Bernardino ist, wie Preda, erst durch die Forschung der neuesten Zeit in das rechte Licht gerückt worden. Seine Manen haben jedoch keinen Grund, darüber erfreut zu sein. Solange man nur das Kardinalsbildnis in der Berliner Galerie von ihm kannte, mochte er für einen wackeren Porträtisten gelten. Crowe und Cavalcaselle, die eine kleine, aber im wesentlichen anzuerkennende Vermehrung seiner Werke brachten, hielten freilich nicht viel von ihm. Dann aber kam Morelli, der mit dem ganzen Gewicht seiner erprobten Autorität einen höheren Rang für Bernardino reklamierte. Das Bedenkliche dabei war nur, dass Morelli seine günstige Meinung namentlich auf ein Gemälde stützte, das er lediglich aus Photographien kannte, auf die Madonna Litta in Petersburg. Seither sind nun, zum Unglück für Bernardino, soviel bisher verborgene Werke von ihm bekannt geworden, dass er in der allgemeinen Wertschätzung beinahe bis auf den Nullpunkt gesunken ist. Kein Mensch traut ihm mehr die Madonna Litta zu, und man kann getrost sagen, dass er sich mit Marco d'Oggiono darum streiten möge, wer von ihnen beiden der Geringste unter der Gefolgschaft Leonardo's gewesen sei.



Abb. 3. Bernardino dei Conti, weibliches Porträt; London, Mrs. A. Morrison.

Man nennt ihn einen guten Porträtisten. Ja — da kommt es darauf an, was man von einem Bildnismaler beansprucht. Macaulay sagt einmal in seinen Essays von Boswell, dem Biographen des Dr. Johnson: „er war ein sehr mässiger Schriftsteller und ein ganz unbedeutender Mensch ohne jede eigene Meinung; aber gerade weil er so unbedeutend war, konnte er eine so interessante Biographie schreiben“. Das Paradoxon passt auf unseren Conti. Gerade weil er ein Stümper ohne Phantasie war, der sich ängstlich an jede Einzelheit klammerte, konnte er diese Porträts liefern, die in der verblüffenden Treue vieler Details entschieden das kulturgeschichtliche Interesse erregen.

Von seinen Bildnissen wies die Londoner Ausstellung zwei auf. Das eine, die Halbfigur einer nach links schauenden Dame im Besitz von Mrs. Alfred Morrison (Abb. 3), gehört zu den besten Erzeugnissen von

Conti's Pinsel und reiht sich jener Gruppe an, zu der ferner noch das Jünglingsbildnis im Museo zu Varallo, der ältere Herr in der Sammlung André zu Paris (früher Vittadini, Mailand) und das Frauenbild in der Sammlung Weber zu Hamburg gehören. Namentlich das letztgenannte Gemälde, eine Witwe in schwarzen Gewändern mit doppeltem Schleier im Rechtsprofil darstellend, nimmt sich wie ein Gegenstück zu dem Bild der Mrs. Morrison aus.[1]) Die Gedankenarmut des Malers offenbart sich schon in der Gleichförmigkeit der Stellung, die er in allen diesen vier Fällen seinen Modellen anwies. Da das eine dieser in jeder Hinsicht nahe verwandten Bildnisse (das der Sammlung André) 1500 datiert ist, so hat man einen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit der drei übrigen. — Das andere Contiporträt der Ausstellung verrät durch seinen rötlichen Fleischton seine spätere Entstehungszeit. Es stellt einen wohlbeleibten glattrasierten Herrn im Rechtsprofil dar. (Kat. 45. Mr. George Donaldson.) Das Bild hat durch Putzen gelitten, lässt aber durch einige Eigentümlichkeiten, zu denen ich namentlich den viel zu breiten Halsansatz und die harte Modellierung der Augenlider rechnen möchte, die Hand Bernardino's erkennen.

Beinahe möchte ich um Verzeihung bitten, wenn ich im folgenden einem so unbedeutenden Meister noch einige weitere Bemerkungen widme als Ergänzung zu dem Verzeichnis, das Herbert Cook von seinen Werken (pag. LXXIII und LXXIV des Kataloges) aufstellt. Weshalb steht vor dem männlichen Bildnis der Sammlung Borromeo in Mailand ein Fragezeichen? — Mag auch die Inschrift Camillus Trivulzio später aufgesetzt sein, so scheint mir das Bild im übrigen alle Merkmale von Bernardino's Mache zu tragen: die furchtbar harte Malweise bei unentschiedener Modellierung der Muskelpartien des Halses und der Wangen, die Haarbehandlung als kompakte Masse, die hölzerne Bildung der Augenlider, namentlich der scharf begrenzte helle Rand des unteren Lides. — Im Vorrat der Berliner Galerie war im letzten Sommer nur ein männliches Bildnis (vom Jahre 1506) vorhanden, das des Aloisius Bexutius. Das unter Nr. 18 als im Vorrat der Galerie befindlich verzeichnete soll offenbar dasjenige des Sixtus della Rovere sein, das die Jahreszahl 1501 trägt und das aus dem Privatbesitz des deutschen Kaisers für die diesjährige Ausstellung der kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin hergeliehen war. — Leider ist zur Zeit die Madonna Conti's nicht aufzufinden, die Bode im Neuen Palais zu Potsdam sah und die er in der Gazette des beaux-arts (1889, p. 498) angeführt hat. Nach den kurzen Notizen, die man dort liest, scheint das Bild auffallende Ähnlichkeit mit der Madonna zu besitzen, die 1896 mit der Sammlung Cereda in Mailand versteigert wurde. Hier wie dort ist die Hauptfigur teilweise der Vierge aux rochers entlehnt, hier wie dort finden wir daneben



Abb. 4. Bernardino dei Conti, männliches Bildnis; Hannover, Provinzialmuseum.

1) Dem Verfasser des Burlington-Kataloges ist dieses sehr charakteristische Bild entgangen, das übrigens demnächst in der von Nöhring in Lübeck veranstalteten Publikation über die Galerie Weber erscheinen wird.

eine von den Versionen der Gruppe des Christusknaben, der den kleinen Johannes küsst, einer Gruppe, die offenbar auf eine Idee Leonardo's zurückgeht. Das merkwürdigste ist aber, dass beide Madonnen ausser dem Namen des Malers auch die gleiche Jahreszahl 1522 tragen, die letzte, die auf einem Werke Conti's erscheint. Die Madonna Cereda, deren Beine übrigens nach denen der Maria auf dem Gemälde der hl. Anna selbdritt (im Louvre) gezeichnet sind, wurde von Emil Jacobsen (im Repertorium f. Kw. XX, S. 79) bezweifelt und eher dem Marco d'Oggiono zugeschrieben. Nach der Photographie, die mir vorliegt, kann ich die mir bekannten Eigentümlichkeiten Oggiono's in dem Bilde nicht entdecken, wohl aber die Hand Conti's in der Haarbehandlung der Madonna, den plumpen Fingern der beiden Kinder, den kleinen runden Fingernägeln, den hart modellierten Augenlidern. Auch muss ich wirklich gestehen, ohne im allgemeinen auf die Signaturen grossen Wert zu legen, dass hier der Bezeichnung entscheidendes Gewicht beigemessen werden dürfte. Einen Künstlernamen fälscht man nur dann, wenn er als Empfehlung dienen kann. „Joannes Bellinus“ steht auf manchem Schulbild zu lesen, an dem der Meister keinen Strich gethan. Wo aber und wann in aller Welt ist die Firma Bernardinus de Comitibus eine Empfehlung gewesen? —



Abb. 5. Marco d'Oggiono, das Christkind und Johannes; London, Mr. Mond.

Zu der von Cook aufgestellten Liste von Conti's Werken muss ausser dem schon erwähnten Frauenporträt der Weber'schen Sammlung zunächst noch das grosse männliche Bildnis kommen, das aus den Beständen der Berliner Galerie seit Jahren in das Provinzialmuseum zu Hannover entliehen ist. (Abb. 4.) Schon Bode hat es in einem Artikel im Preussischen Jahrbuch (1886, S. 236 ff.) für Conti reklamiert. Das vortrefflich erhaltene Bild ist eines der wenigen Conti's, auf denen wir den Dargestellten in Vorderansicht sehen. Einer genaueren Beschreibung enthebt mich die beigegebene Abbildung. Der hellgraue Hintergrund ist bei unserem Meister ungewöhnlich, wenn auch im übrigen, ich möchte sagen, jeder Pinselstrich seine Autorschaft verkündet. Über die Persönlichkeit des Dargestellten vermag ich nach den starken Abkürzungen der Inschrift auf der Steinbrüstung nichts Genaueres anzugeben. Durch seine Grösse wie durch die Sorgfalt seiner Ausführung verdient das Gemälde in der ersten Reihe von Conti's Werken genannt zu werden.

Noch wichtiger ist freilich ein anderes Gemälde, das Cook, wie mir scheint, ohne Grund unserem Bernardino abspricht, die grosse Madonna mit der Familie des Lodovico il Moro in der Brera. Morelli war hier der Autorschaft Conti's so gewiss, dass er diesem Bilde die Normalhand des Malers entnahm, die er in seinem Buche über die Galerien Borghese und Doria Pamfili abbilden liess. (S. 98 der deutschen Ausgabe von 1890.) Seither haben sich die Zweifel über den Urheber des Bildes wieder gemehrt, und Herbert Cook scheint der herrschenden Ansicht Ausdruck zu geben, wenn er (S. LXXIII seines Kataloges) meint: In assigning to de Contis works such as the altarpiece in the Brera ... Morelli overrated his powers

as an artist. Ich muss gestehen, dass mich bei diesem Urteil die ästhetische Begründung am meisten gewundert hat. Was findet man denn an diesem Bilde vortrefflich? — Für Zenale mag es zu schlecht sein, aber für Conti ist es, wie mir scheint, gerade schlecht genug. Die Mittelgruppe ist allem Anschein nach von einem Entwurfe Leonardo's erborgt, von dem man eine andere Version in der Burlington-Ausstellung sah. Aber wie ist dieser Entwurf zugerichtet! Man sehe die total verzeichneten Sehnen am Halse der Madonna, die geradezu stümperhafte linke Hand und die unförmlichen Fussspitzen, die wie zwei Brotlaibe unter dem Kleid hervorschauen. — Oder findet man etwa die total verzeichneten schwebenden Engel oder das Christkind lieblich, oder die grämlichen Puppen der vier Kirchenväter würdig? Das beste am Bilde dürften noch die Profilköpfe des Moro und seiner Gattin sein. Lassen wir nun einmal die ästhetischen Erwägungen beiseite und denken uns diese beiden Bildnisse aus der Tafel herausgesägt und einzeln den Kunstfreunden vorgestellt, ich glaube, die Stimmen zu Gunsten Bernardino's würden sich mehren.

Alle Merkmale seines nicht eben ruhmwürdigen Pinsels sehen wir hier bei einander: Die kompakten Haarperücken, die hölzerne und doch unsichere Modellierung in grauen Tönen, die scharfe Zeichnung des unteren Augenlides, beim Moro ausserdem der selbst für einen wohlbeleibten Herrn viel zu breite Ansatz des Halses. Dazu vergleiche man die Hände des Moro mit ihren kurzen rundlichen Fingernägeln mit denen auf den bezeichneten Bildern des jungen Francesco Sforza im Vatikan, der Madonna in Bergamo, der Madonna Cereda. Die unangenehm faltige, feuchtem Leder vergleichbare Epidermis des Christkindes begegnet uns wieder auf den beiden Bildern der Galerie zu Bergamo. (Madonna und Verlobung Catharinae.) Eine Vorstudie zu diesem Gemälde befindet sich bekanntlich im Printroom des Britischen Museums. (1861—8—10—1.) Auch ihrer Entstehungszeit nach verdient diese Madonna an der Spitze von Conti's Werken zu stehen. Sie ist so gut wie datiert durch die beiden Kinderbildnisse. Der kleine Francesco, der 1492 geboren wurde, erscheint als ein höchstens anderthalbjähriges Kind, Massimiliano (geboren 1490) als drei- bis vierjährig. Somit ist es sehr wohl möglich, dass wir hier ein Votivbild vor uns haben, das Lodovico unmittelbar nach dem Tode seines Neffen Giangaleazzo (gest. am 2. Februar 1494), beim Antritt der Alleinherrschaft bestellt hat.

Wenn Bernardino dei Conti hier und in dem Porträt des sechsjährigen Francesco Sforza in der Sala delle Udienze des Vatikans (vom Jahre 1496) als Hofmaler der Sforza erscheint, so glaube ich ihn noch in einem dritten Falle als solchen bezeichnen zu können. Bei dieser Gelegenheit lernen wir ihn ausserdem auch als Freskomaler kennen. — Mitten zwischen der Südspitze des Ortasees und der Küste des Lago maggiore bei Arona liegt das Dörfchen Invorio inferiore mit einer Villa der Grafen Avogadro. Nahe dieser Besitzung finden wir halb verbaut und arg entstellt zwischen den Bauerhäusern die Reste eines vornehmen Landsitzes. Es ist ein schlichter, nicht sehr umfangreicher zweistöckiger Bau, in dem sich jetzt mehrere Arbeiterfamilien eingerichtet haben. An der dem Hofe zugewandten Aussenmauer befindet sich oben — durch eine hölzerne Galerie den Blicken des Untenstehenden entzogen — ein etwa 80 cm breiter, in Fresko gemalter Fries. Die genannte Galerie bietet den Vorteil, dass man die Malerei aus nächster Nähe betrachten kann. Wir sehen zwischen roh in Steinfarbe gemalten Gesimsen in gleichen Abständen von etwa 2 m 20 cm Rundfelder mit den Bildnissen der sechs mailändischen Herzöge von Giovanni Galeazzo Visconti bis auf Lodovico il Moro, jedes von 41 $^1/_2$ cm Durchmesser. Unter den in natürlichen Farben auf schwarzem Grunde gemalten Bildern erscheinen auf einem durchlaufenden Simsstreifen die Namen der Dargestellten, zuerst ganz links: Io . Galeaz . Vicecomes . Dux . Mli, sodann nacheinander Philippus . Vicecomes . Dux . Mli — Franciscus . Sfortia . Dux Mli . — Galeaz . Sfortia . Dux Mli . — Io . Galeaz . Sf . Dux . Mli . D . G . F . — Ludovicus . Sf . Dux . Mli . — Am schwächsten ist das erstgenannte Bildnis des Giovanni Galeazzo Visconti, des einzigen, der nicht im Profil, sondern in halber Wendung nach rechts dargestellt ist. Unwillkürlich musste ich lächeln, als ich angesichts des plumpen Machwerks der feinen Züge gedachte, wie sie uns Cristofero Solari auf dem Denkmal des Herzogs in der Certosa zu Pavia überliefert hat. Die anderen fünf Profilbilder, die abwechselnd nach links und rechts schauend, paarweise einander zugewandt sind, haben in der Haarbehandlung, der Zeichnung der Augen, so sehr die charakteristischen Züge von Bernardino's Porträts, dass ich über ihren Autor bald nicht mehr im Zweifel war. Zwischen den Medaillons ist der Fries mit nicht sehr geschmackvollem Rankenwerk und ornamentalen Figuren in Grisaille ausgefüllt. Diese sind nun wieder stilistisch eng verwandt mit den ungeschickten Grotesken in den Füllungen der Thronstufen jener Breramadonna. Zu meinem lebhaften Bedauern kann ich diesen wenigen Notizen keine Abbildungen beifügen, da wiederholte Bemühungen bei einem Aroneser Photographen, um Aufnahmen der Fresken zu erlangen, erfolglos waren. Die Liebhaber der mailändischen Malerei müssten also schon, wenn sie meine Angaben nachprüfen wollen, von Arona aus den Abstecher nach dem reizend gelegenen Invorio machen. Für sie füge ich noch die Notiz bei, dass ich auch an zwei anderen Stellen jener Villa Freskenreste gefunden habe, die freilich selbst für Conti zu gering sind, in einem Saale des Erd-

geschosses zehn Bildnismedaillons in einem Friese und im Oberstock Reste eines Rankenfrieses mit halbzerstörten Wappen, unter denen ich die der Visconti und Sforza erkannte. Dieser letztere Umstand im Verein mit der Reihe von Fürstenbildern an der Aussenseite des Baues veranlassen mich zu der Annahme, dass wir hier einen Landsitz entweder der Sforza selbst, oder eines ihrer Getreuen vor uns haben.[1])

Zum Unterschiede von Bernardino dei Conti, der zeitlebens ein Stümper blieb oder — um höflicher zu reden, ein fleissiger Dilettant —, ist Marco d'Oggiono immerhin ein ausgelernter Maler gewesen. Ihm begegneten nicht so grobe Zeichenfehler wie jenem, dafür ermangelte er aber jeglicher Naivetät, die zuweilen gerade dilettantischen Leistungen einen gewissen Reiz verleiht. In Mailand, das die grösste Zahl seiner Werke beherbergt, wird man seiner bald überdrüssig. Sein grosses Tafelbild der Himmelfahrt Mariä in der Brera mag als eine Musterkarte seiner Manieren gelten: hart und bunt, äusserlich bewegt und innerlich leer mit aufdringlich betonten Faltenmotiven. Eine besondere Eigentümlichkeit seiner Zeichnung, die sehr häufig bei ihm wiederkehrte, sind die an der Nasenwurzel hinaufgezogenen Augenbrauen. Immerhin durfte sich auch ein solcher Zaunkönig unter den Adlerfittichen Leonardo's unbemerkt so hoch erheben, dass die Fernstehenden die Leistungen beider verwechseln konnten. Das Gute ist nur, dass Marco viel zu manieriert ist, um nicht in jedem Fall erkannt zu werden. Die Ausstellung enthielt drei sehr charakteristische Werke von ihm: eine Madonna mit dem Kinde vor einer Brüstung (Kat. 16. Mrs. Morrison), eine in einer Landschaft sitzende Madonna, die dem Kinde die Brust reicht, während rechts der Täufer betend kniet (Kat. 12. Mr. Benson), und schliesslich eine der Versionen der Umarmung des Christkindes und des Johannesknaben (Kat. 13. Mr. Mond). (Abb. 5.) Warum der Katalog im letzteren Falle an der Autorschaft Marco's zweifelt, weiss ich nicht. Eine — mir nicht bekannte — Version desselben Gegenstandes ist von Jakob Christoph Le Blon in einem seiner Farbenstiche veröffentlicht worden (Le Blanc Nr. 1).

Der Patrizier Giovanni Antonio Boltraffio war schwerlich ein Künstler von Profession im gewöhnlichen Sinne. Aus seiner Grabschrift entnehmen wir, dass andere Beschäftigungen für ihn ernster gewesen seien als die mit der Malerei. Dennoch aber dürfen wir ihn unter der unmittelbaren Gefolgschaft Leonardo's als die feinste Künstlernatur bezeichnen. Die Zahl der Gemälde, welche man, ausgehend von dem durch Vasari beglaubigten Pariser Altarwerk, ihm mit einiger Sicherheit zuweisen kann, ist nur beschränkt. Sie alle aber gehören zu den erfreulichsten Erzeugnissen der ganzen Schule durch den Ernst der künstlerischen Auffassung und die gleichmässige Sorgfalt ihrer Ausführung. Als einen echt mailändischen Zug mag man dabei die Gelassenheit der Empfindung bemerken, die sich in ihnen bekundet. Die Ausstellung enthielt von ihm ein kleines Bild, das zu seinen besten gehört, das Brustbild eines reichgekleideten, freundlich blickenden Jünglings von etwa zwanzig Jahren aus dem Besitz des Herzogs von Devonshire (Kat. 46). Das gleiche Modell, diesmal durch einen Pfeil in der rechten Hand mythologisch ausstaffiert, aber übrigens in modischer Kleidung, erschien in einem etwas grösseren Bilde der Sammlung des Lord Elgin (Kat. 47). Waagen hat offenbar recht gehabt, wenn er auch hier die Hand Boltraffio's erkannte, obgleich die Ausführung in diesem Fall durchgehends minder sorgfältig ist als in dem vorgenannten Bilde. — Einen mehrfach von Boltraffio verwendeten Schönheitstypus fanden wir in dem Profilkopf eines Narciss, der sich nach links über ein Wasserbecken beugt. (Sammlung Sir Arthur Ellis.) Es ist die Variante eines Gemäldes in den Uffizien. Dasselbe Profil begegnet uns in einem hl. Sebastian der Sammlung Frizzoni. Bedeutender als diese Bilder war die beinahe lebensgrosse Halbfigur eines glattrasierten Herrn in schwarzen Gewändern im Linksprofil. (Kat. 48. Mr. Mond.)

(Fortsetzung folgt.)

1) Den Hinweis auf diese Fresken verdanke ich meinem verehrten Freunde Herrn Giulio Arienta in Varallo.



Fig. 1. Illustration zu Purgat. I aus dem Codex 19587 des britischen Museums (Kraus S. 592).

NEUE DANTELITTERATUR

VON *C. VON FABRICZY*

IN dem abschliessenden Werke, worin uns der Nestor der heutigen Kunstforschung die Summe des gegenwärtigen Wissens um die Person Dante's und sein Lebenswerk — bereichert mit den reifen Früchten selbständiger, länger als ein Lebensalter ununterbrochen fortgesetzter Beschäftigung mit dem „centralsten Menschen der Welt“ (Ruskin) — darbietet,[1]) trägt das eine der fünf Bücher, in die der Inhalt gegliedert erscheint, den Titel: Dante's Verhältnis zur Kunst. Dieses allein ist es, das uns von dem überreichen Inhalt des in Form und Gehalt gleich hervorragenden Kraus'schen Buches an dieser Stelle beschäftigen darf. Gleichsam als Einleitung zu jenem Kapitel — obwohl an räumlich davon getrennter Stelle — giebt der Verfasser eine Übersicht dessen, was uns in Bildnissen über die physische Erscheinung des grössten Dichters Italiens überliefert ist, und so möge es uns gestattet sein — ehe wir zum Hauptthema unserer Besprechung übergehen — zuvor diesem Gegenstande einige Worte zu widmen.

Dass der Verfasser das Bildnis in der Kapelle des Bargello zu Florenz als das Werk von Dante's ebenbürtigem Zeitgenossen Giotto selbst, und somit als das authentischeste gleichzeitige Dokument für seine äussere Persönlichkeit betrachtet, ist nach der einmütigen Abweisung, die die gegen dessen giottesken Ursprung von Milanesi und Passerini vorgebrachten Argumente bei der gesamten heutigen Kunstforschung gefunden haben, selbstverständlich. Wenn er aber der Umrisszeichnung des Codex Palatinus 320 in der Nationalbibliothek zu Florenz nach der Seite individueller, direkt auf Naturbeobachtung zurückgehender Auffassung vor dem weit mehr idealisierten, weil allem nach bloss aus der Erinnerung geschaffenen Kopf der Bargellofreske den Vorzug noch unmittelbarerer Authenticität giebt, und es als nicht ausgeschlossen erachtet, dass sie auf ein Original von der Hand Giotto's weise — mag man sie nun mit Palermo und anderen italienischen Kennern als dieses selbst, oder (wozu Prof. Kraus zu neigen scheint) als eine Trecentokopie desselben ansehen —, so thut es uns leid, hierin nicht seiner Ansicht folgen zu können. In dem gesamten, der Zahl nach allerdings sehr beschränkten Schatz von Künstlerzeichnungen aus dem Trecento wüssten wir uns keiner einzigen zu entsinnen, die nach künstlerisch-technischer Seite eine gleiche Sicherheit, und eine solche Selbständigkeit der Auffassung zeigte. Uns blickt aus ihr ebensosehr der

1) ***Dante, sein Leben und sein Werk, sein Verhältnis zur Kunst und Politik,*** von ***Fr. X. Kraus.*** Mit zahlreichen (81) Illustrationen. Berlin, G. Grote'scher Verlag, 1897. 792 S. Lex.-8.

unerbittliche Realismus des Quattrocento, wie dessen Freiheit in der rein technischen Wiedergabe entgegen. Man sehe z. B. nur die locker und frei gezeichnete Locke an der Schläfe, das mit einigen, scheinbar wirr übereinander gelegten Strichen (wie sie das Trecento nicht gewagt hätte) so sicher charakterisierte Haarbüschel im Nacken, die ganze geniale, vom Nerv der Persönlichkeit durchzitterte Linienführung, die weit über das im 14. Jahrhundert erreichte Mass an Arbeit aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, in der unser Verfasser — und seine Ansicht hat alle Wahrscheinlichkeit für sich — eine mehr oder weniger geänderte Wiedergabe jenes zweiten, bei Lebzeiten des Dichters fixierten Typus seines Bildnisses vermutet, den Taddeo Gaddi kurz vor dem Tode Dante's in einer Freske in S. Croce geschaffen, der also diesen als einen alternden Mann zwischen den Fünfzigen und Sechzigen dargestellt hatte. Ihn giebt ausserdem noch der



Fig. 2. Dantebild von Michelino im Dom zu Florenz (Kraus S. 179)

Leichtigkeit zeichnerischer Wiedergabe hinausweist. Wir müssen der fraglichen Zeichnung somit den gleichen zeitlichen Ursprung zuerkennen, wie der Handschrift, die sie ziert — Mitte des 15. Jahrhunderts, — und in ihr eine in die Anschauung der Zeit umgebildete Reproduktion des Giotto'schen Dantetypus agnoszieren. Gegen diese mit einem Minimum technischer Mittel das Höchste an Durchgeistigung erreichende Leistung kann das Miniaturporträt des Codex Riccardianus 1040 nicht entfernt aufkommen, wenngleich italienische Forscher es sehr hoch gestellt haben. Es ist eine in ziemlich packendem, aber doch recht rohem Realismus ausgeführte Dante des Michelinobildes im Dom zu Florenz wieder (Fig. 2), während dagegen die vielen sogenannten „Totenmasken", und selbst die ausgezeichnete Bronzebüste des Museo nazionale zu Neapel nur freie, möglichst wirkungsvoll auf den Gegenstand zugeschnittene Umdeutungen dieses Typus aus späteren Zeiten darstellen. Und ihn hat auch die Kunst der folgenden Jahrhunderte, wo sie sich vor die Aufgabe der Darstellung der Person des Dichters gestellt sah, beibehalten — freilich mit mehr oder weniger Nachahmung, mit stärkerer oder schwächerer Durchgeistigung oder Idealisierung des Vorbildes. An ihn lehnt sich — um nur die höchsten einschlägigen Leistungen zu

nennen — nicht nur das Brustbild Dante's, das Signorelli in einem der ornamentalen Riquadri unter seinen Weltgerichtsfresken zu Orvieto gemalt hat (während er in den Medaillons en camayeu mit Scenen aus der göttlichen Komödie, die jenes Bildnis, sowie die von Virgil und Statius umgeben, für den Dichter den jüngeren Typus der Bargellofreske beibehielt), es geben ihn in unerreichter Hoheit und Veredelung auch jene ernsten Gestalten wieder, in denen Raffael Dante zweimal — im Parnass und der Disputa — den hehrsten Genien aller Zeiten und Völker beigesellt hat.

Das vierte Buch des Kraus'schen Werkes, zu dem wir uns nunmehr wenden, bringt eine weit eindringendere und erschöpfendere Behandlung des Themas: „Dante und die Kunst", als sie bisher in der gesamten Litteratur geboten war. Aus jeder Zeile spricht die besondere Vorliebe, womit der Verfasser an den Gegenstand herangetreten ist, der vollen Kompetenz, die nur jahrelange Beschäftigung mit ihm geben kann, nicht zu gedenken. Über die beiden ersten Kapitel, die Dante's persönlichem Verhältnis zur Kunst und seiner Kunstlehre gewidmet sind, müssen wir schnell hinübergleiten, so sehr auch durch das erste unser Wissen um die Werken der bildenden Kunst entnommenen, oder umgekehrt als solchen ausgestalteten Motiven in seiner grossen Dichtung bereichert wird, und in dem zweiten die grundlegenden Feststellungen des unvergesslichen Janitschek in einzelnen Punkten präcisiert, erweitert oder berichtigt, sowie durch den Hinweis auf die ausserordentliche Fähigkeit des Dichters für die Beobachtung der Natur und die daraus fliessende Kraft seines plastischen Gestaltungsvermögens ergänzt werden. Im dritten Kapitel erst wendet sich der Verfasser der unmittelbaren Einwirkung Dante's durch seine Hauptschöpfung auf die Welt der Kunst zu, die in der ungeheuren Gestaltenfülle des Dichters einen unversieglichen Born der Anregung fand, wenn sie auch zu grossem Teil dem hohen Fluge seines Genius nur bis zur rein stofflichen Versinnbildlichung von dessen Conceptionen zu folgen vermochte. Ihre direkte Beeinflussung lässt sich unterscheiden: 1) in die Illustrationen der Divina Commedia in Handschriften und Druckwerken, sowie selbständigen Darstellungen; 2) in die bildliche Erklärung ihres Inhaltes zu explikativem Zwecke, und 3) in die Inspiration zahlreicher Kunstwerke durch ihren Geist, wenn auch ohne unmittelbare Beziehung zu bestimmten Stellen des Gedichtes.

Das Interesse an der Illustration der göttlichen Komödie teilen gleicherweise die Kunstwissenschaft und die Danteforschung. Zur Förderung der Zwecke beider ist vor allem eine genaue Analyse der uns erhaltenen Illustrationen und ihre Gruppierung nach gewissen leitenden Gesichtspunkten von nöten. Einen ersten Versuch dazu innerhalb beschränkter Grenzen unternahm schon vor einigen Jahren Ludwig Volkmann in seiner Doktordissertation, und neuerdings hat er die Aufgabe in dem zweiten unten verzeichneten Werke[1]) in erweiterter Gestalt behandelt, insofern er ausser den ursprünglich allein beschriebenen Handschriften italienischer Büchereien (und einer einzigen, die sich in eine deutsche Gymnasialbibliothek verirrt hat) nun auch den reichen Schatz der einschlägigen Codices in Paris und London, sowie die wenigen in cisalpinen Bibliotheken aufbewahrten, dann aber namentlich auch die italienischen Handschriften in grösserer Vollständigkeit der Betrachtung unterzog, ausserdem sein Thema über die Renaissancezeit bis auf die Gegenwart fortführte. So deckt sich denn dies letztere in den beiden uns vorliegenden Werken, ohne dass ihre Verfasser von dessen gegenseitiger Behandlung Kenntnis gehabt oder zum mindesten genommen hätten. (Kraus kannte nur die Volkmann'sche Dissertation v. J. 1892.) Grundsätzlich verschiedene Standpunkte, ja selbst nur wesentliche Unterschiede treten bei beiden Autoren nicht zu Tage, wenn es auch an abweichender Beurteilung und Wertung mancher der besprochenen Handschriften nicht fehlt und diese, was ihre Klassifikation betrifft, bei Kraus in einen weiteren Rahmen gespannt, aber — wie es der allgemeinere Gegenstand seines Buches mit sich brachte — bei gleichem Reichtum des zum Vergleich herangezogenen Materials nicht immer so ausführlich beschrieben sind, wie bei Volkmann. Dieser gebot infolge der Einschränkung seines Stoffes, wenn er auch von der Vollständigkeit im Sinne eines Katalogs absehen musste, doch über den nötigen Raum, um ein möglichst einheitliches und abgeschlossenes Bild davon zu geben, „wie ein gewaltiges Dichterwerk durch die Jahrhunderte verschiedenartige künstlerische Interpretation gefunden, und wie jede Zeit und Nation ihren eigenen Geist und ihr eigenes Formgefühl daraus herausgelesen oder in dasselbe hineingetragen hat". So besitzen wir denn in seinem Buche ein ebenso klar angeordnetes und gründliches, wie gefällig ausgestattetes Verzeichnis der Illustrationen zur Divina Commedia, das uns in allem wesentlichen sicher orientiert. Trotz der nicht weniger als 17 beigebenen Tafeln hätte man bei der ungeheuren Fülle des Stoffes die bildlichen Belege noch zahlreicher gewünscht, namentlich was die Handschriftenillustration der beiden frühesten Jahrhunderte betrifft. Wenn der Verfasser auch in der Lage ist, sich zur Ergänzung dieser Lücken auf eine der seinigen zeitlich um weniges vorangegangene Veröffentlichung, Bassermann's „Dante's Spuren in Italien", zu beziehen,

1) *Iconographia Dantesca. Die bildlichen Darstellungen zur göttlichen Komödie*, von *Ludw. Volkmann.* Mit 17 Illustrationstafeln. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1897. 179 S. Gr.-8⁰.

so wird dieselbe doch nicht jedem seiner Leser gleich zu Gebote stehen. Sind doch dem Berichterstatter selbst grosse öffentliche Bibliotheken bekannt, die geglaubt haben, von deren Anschaffung Umgang nehmen zu können! Hier tritt nun das reiche Illustrationsmaterial, womit Prof. Kraus das betreffende Kapitel ausgestattet hat, um so wertvoller ergänzend hinzu, als es sich — wenige Nummern abgerechnet — mit demjenigen des Bassermann'schen Werkes nirgends deckt. Wie denn, um auch dies hier im Vorübergehen zu berühren, der bildliche Schmuck bei Kraus sowohl nach Auswahl als — mit ganz verschwindenden Ausnahmen — nach Ausführung als mustergültig für eine Publikation solcher Art hervorgehoben zu werden verdient.



Fig. 3. Illustration zu Inferno 5 aus dem urbinatischen Codex der Vaticana (Kraus S. 575).

Volkmann teilt die illustrierten Dantehandschriften, denen er mit Recht wegen ihrer zeitlichen Priorität sowohl, wie ihres numerischen Übergewichtes den ersten Platz in der Besprechung der bildlichen Darstellungen zur Divina Commedia anweist, nach Ausscheidung der mit bloss ornamentalen Randleisten, Umrahmungen und Initialen gezierten, sowie derjenigen, deren Darstellungen die Forschungen „de situ, forma et misura" des Schauplatzes der Dichtung zu erläutern bestimmt sind, in zwei grosse Kategorien, je nachdem der Zweck der Illustrationen darin besteht, zu schmücken, oder zu schildern. Dadurch werden dann im allgemeinen auch die angewandten Mittel bestimmt, indem die erste Gruppe sich der in Deckfarben ausgeführten, als geschlossenes Bild gedachten eigentlichen Miniatur, die zweite vorzugsweise der leicht kolorierten Skizze oder der blossen Federzeichnung bedient. Der Verfasser führt uns nun zunächst durch die zahlreichen Handschriften der ersteren Art, indem er von den bloss jede Cantica mit einer, aber oft reich und prächtig ausgeführten Miniatur zierenden (wozu auch das einzige Erzeugnis der burgundisch-flandrischen Kunst in der Danteillustration, der Cod. ital. 72 der Pariser Nationalbibliothek gehört), zu den jeden Gesang mit figürlichen Darstellungen illustrierenden aufsteigt, sei es nun, dass dieselben lediglich in die Initialen eingeschlossen, also notwendig mehr dekorativer Natur sind (wie in dem interessanten Codex Riccardianus Nr. 1005 aus der ersten Hälfte des Trecento), sei es, dass sie als durch Umrahmungen abgeschlossene Miniaturbilder auftreten, wie gleich die älteste ziemlich sicher (vor 1333) datierbare illustrierte Handschrift der Divina Commedia, der Codex Palatinus Nr. 313, ferner der Codex Egerton Nr. 943 des britischen Museums u. a. m. Wenn nun hier die Miniatoren zumeist erlahmten, ehe sie ihre Aufgabe beendet hatten, so dass bei der Mehrzahl der hierher zu rechnenden Codices die Illustration sich nur auf einen oft recht kleinen Teil der Dichtung erstreckt, und der Beschauer für den Rest mit bloss vorgezeichneten Umrissscenen, ja oft sogar mit dem dafür freigelassenen Raume vorlieb nehmen muss, so besitzen wir das unbestrittene Paradestück dieser Gruppe in seiner vollständigen, an Reichtum alles bis dahin Geleistete übertreffenden illustrativen Pracht — den berühmten urbinatischen Codex Nr. 365 der Vaticana. Allerdings verteilt sich die Arbeit der Künstler an demselben auf mehrere Jahrhunderte. Denn während die Miniaturen zum Inferno (Fig. 3) und grössten Teil des Purgatorio der Entstehungszeit des Codex zwischen den Jahren 1476 und 1482, also noch einem Quattrocentomeister angehören, in dem kompetente Kenner neuerdings den Ferraresen Guglielmo Giraldi, il Magro sehen wollen (Volkmann schreibt sie nur im allgemeinen einem Franc. Cossa sehr verwandten Maler zu), rührt der Rest von einem Miniaturisten des vorgeschrittenen Cinquecento her, in welchem man jenseits der Alpen noch immer, aber durchaus fälschlich, den

Michelangeloschüler Giulio Clovio vermutet, während Volkmann darin die Hand des Peruginers Cesare Pollini (1560—1630) sieht und auch Kraus sie in den Anfang des 17. Jahrhunderts setzt, wo jede Tradition der Buchmalerei schon verloren war. In ihrem schwächlichen, leeren Manierismus verraten diese vielbewunderten Miniaturen bei aller Routine und ausserordentlicher Anmut die Hand eines Epigonen.

Als Resumé der „schmückenden Illustration" der Divina Commedia aber ergiebt sich unserem Verfasser, dass darin etwas Abgeschlossenes, Endgültiges nicht geleistet werden konnte, weil schon das äusserst mühevolle technische Verfahren die Bewältigung des weiten Stoffes durch *einen* Künstler ausschloss, namentlich aber, weil die Miniatur in Italien nie eine führende Kunst, im Gegenteil bis zum Ende des 15. Jahrhunderts stets gegen die anderen Zweige der Malerei zurückgeblieben war, und weil — als sie zur angegebenen Frist einen höheren Grad der Entwicklung erreicht hatte — auch zugleich ihre letzte Stunde schlug, indem sie durch die den Bedürfnissen und Strömungen der Zeit besser entsprechenden vervielfältigenden Künste verdrängt ward. Soweit diese sich aber die graphische Versinnbildlichung der göttlichen Komödie vorsetzen, gehen sie auf die Grundlage der Handschriften mit „schildernder Illustration" zurück, entwickeln sich geradezu aus ihnen heraus.

Indem der Verfasser als Charakteristikon dieser letzteren die leicht und frei hingeworfene Skizze, sei es nun in Gestalt einer kolorierten, sei es einer Federzeichnung hinstellt, ergiebt sich ihm als Ausdrucksmittel für diese zweite Hauptkategorie der Danteillustration die diskursive (Lamprecht), kontinuierende (Wickhoff) Schilderung. Sie arbeitet nicht mit einzelnen Situationsbildern, sondern mit Kompositionen, die, indem sie mehrere sich auseinander entwickelnde Scenen nebeneinander stellen, den Fortgang der Handlung umschreiben und nicht ergötzen, sondern erzählen wollen. Dass eine Durchdringung solcher Art des Stoffes den Künstler zu ganz anderer Anspannung seiner Kräfte drängen musste, als die Conception vereinzelter Bildchen, ist einleuchtend, und es nimmt nicht wunder, wenn wir sie darin — um nur die Hauptetappen einer langen Reihe hervorzuheben — von so unbeholfenen, ja rohen Anfängen, wie sie die Laurenzianahandschrift Plut. 40 Nr. 7 aus der ersten Hälfte des Trecento bietet, zu den lebhaften Schilderungen des Cod. Estensis VIII, G. 6, der realistisch originellen Auffassung des Marcianacodex IX, 276, der von besonderem Verständnisse des Gedichts zeugenden, wenn auch zum Teil in der Ausführung noch recht steifen Illustrationen der Handschrift der Altonaer Gymnasialbibliothek, und der künstlerisch so wertvollen, wenn auch weniger originell aufgefassten Bilderfolge des Cod. 19 587 des britischen Museums aufsteigen sehen (Fig. 1), um endlich in dem unsterblichen Meisterwerke aller seitherigen Danteillustration, den herrlichen Zeichnungen Botticelli's, jetzt im Berliner Kupferstichkabinet, zu gipfeln. Freilich bedurfte es dazu des belebenden Hauches einer neuen Kunstan-



Fig. 4. Illustration zu Inferno 31 von Botticelli aus den Hamilton'schen Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinet (Volkmann, S. 57).

schauung, des Geistes der Renaissance, und einer so bedeutenden Künstlerindividualität. (Fig. 4.)

Von Botticelli's Kompositionen nahm auch die Illustration des Dante'schen Gedichtes mittels der vervielfältigenden Künste ihren Ausgangspunkt. Die Stiche der Florentiner Ausgabe von 1481 mit Landino's Kommentar, die unter Baccio Baldini's Namen gehen, sind freie Nachbildungen von einigen der Zeichnungen Botticelli's. Ihre Bedeutung aber ist grösser vom historischen als vom künstlerischen Standpunkte; bezeugen sie doch, wie allgemein der Wunsch nach einem illustrierten Dante war, wenn die neue Kunst, kaum eingebürgert, sofort ihm dienstbar gemacht wurde. Günstiger für diesen Zweck, als beim vornehmen Kupferstich, liegen die Verhältnisse bei dem volkstümlichen Holzschnitt, der sich in einer Reihe





Fig. 5. Illustrationen zu Purgat. X und XIX aus dem Zatta'schen Dante v. J. 1784 (Volkmann, Taf. 12).

von Ausgaben dieses Vorwurfs bemächtigt: der ältesten Brescianer des Bonino de' Bonizzi vom Jahre 1487, die die Stiche Baldini's als Vorlage benutzt, der vier venezianischen, die zwischen 1491 und 1497 erschienen, wovon nur die früheste des Benali und Matteo da Parma original ist — wenngleich auch sie aus den Baldini'schen Stichen, und wo diese aufhören, aus dem reichen Typenvorrat der illustrierten Handschriften schöpft —, während die drei anderen bloss mehr oder weniger getreue Nachbildungen von ihr bieten. Ja man hielt die Holzschnitte des Benali offenbar für so gut, dass man nicht nur im vollen Cinquecento die venezianischen Editionen einfach kopierte, sondern sie sogar als Vorbilder für die Illustration von Handschriften benutzte, wie uns eine solche der Laurenziana, eine andere der Nazionale zu Turin, und zwei französische Übersetzungen der Pariser Bibliothek vom Beginn des 16. Jahrhunderts lehren.

Mit dem Cinquecento dringt ein neuer Geist wie in die gesamte Kunst, so auch in die Danteillustration. Neben der technischen und formalen Vollendung ist es die veränderte Auffassung von der Antike, die den Schöpfungen der neuen Epoche ein eigenartiges Gepräge verleiht. Die bizarre Einkleidung der antiken Figuren, Scenen, allegorischen Darstellungen in das Zeitgewand macht einer genaueren, auf das Studium der Monumente gegründeten Nachbildung derselben Platz. Die Helden Roms werden uns nicht mehr als Quattrocentotyrannen vorgeführt; Virgil ist nicht der Zauberer des Mittelalters, sondern wieder der antike Poet; die Teufel selbst verwandeln sich aus phantastischen Ungetümen, aus Spukgestalten, „welche vor lauter Teufelhaftigkeit gar nichts Dämonisches mehr hatten" (Burckhardt), in wirkliche fürchterliche Dämonen, Menschen mit übernatürlicher Kraft und Leidenschaften. Das nach Zeit und Bedeutung erste Denkmal dieses neuen Kunstgeistes sind die Fresken Signorelli's im Dom zu Orvieto. Der Meister begnügt sich darin nicht mit allgemeinen Anklängen an die Ideen Dante's; in einigen seiner Darstellungen, wie in der des Höllenrachens und in den elf Sockelmedaillons mit Scenen aus dem Purgatorium, giebt er geradezu Illustrationen einzelner Episoden der Divina Commedia. Von den drei Gipfelpunkten der italienischen Kunst ist nur Michelangelo enge mit Dante verknüpft. Ist doch die ganze Decke der Sixtina völlig von seinem Geiste durchdrungen, und zeugen doch die Gestalten Rahels und Leas am Grabmal Julius II., vor allem aber das jüngste Gericht von dem intimen Verkehr des Künstlers mit dem Dichter und seiner unsterblichen Schöpfung. Ob wir dagegen der Nachricht, er habe ein Exemplar der letzteren mit Randzeichnungen geschmückt, und dasselbe sei bei einem Schiffbruch untergegangen, unbedingten Glauben schenken dürfen, bleibe dahingestellt.

Auf der Schwelle des Übergangs vom Cinquecento zu modernen Kunstanschauungen, namentlich auch durch den Umfang, den sie der landschaftlichen und architektonischen Scenerie und der Ausdehnung der Komposition auf Nebensächliches einräumen,

stehen endlich die beiden Illustrationsfolgen, die wir vom Ende des 16. Jahrhunderts von der Hand des Feder. Zuccaro und des Giov. Stradano (van der Straat) besitzen. Trotz dem sich darin in allem, was die Mache betrifft, kundgebenden unleugbaren Geschick, ja geradezu Virtuosität, verdienen sie in allem Wesentlichen doch das verdammende Urteil, das unsere beiden Verfasser — Prof. Kraus in milderem, Volkmann in schärferem Tone — darüber fällen. — Ihre Analogie auf dem Gebiete der Buchillustration finden die eben besprochenen beiden Zeichnungscyklen in der Danteausgabe Franc. Marcolini's, Venedig 1544, deren Holzschnitte fast ohne Ausnahme den übrigen während des 16. Jahrhunderts in Venedig und Lyon erschienenen als Vorlage dienten.

Mehr als anderthalb Jahrhunderte trennen die letzte dieser illustrierten Cinquecentoausgaben (Venedig 1596) von der ihr zeitlich zunächst folgenden, der mit über hundert blattgrossen Stichen reich gezierten Zatta'schen Divina Commedia (Venedig 1758). Der Verfall, den die hohe Kunst in diesem Zeitraum erlitten, offenbart sich auch in diesen Erzeugnissen des Grabstichels: der nüchternste Eklekticismus steht darin in seiner ganzen Dürre vor uns! Dagegen gehalten bieten die Vignetten des zierlichen Taschendante, den die gleichen Verleger ein Menschenalter später (1784) herausgaben, eine wahre Erlösung. (Fig. 5.) In der Zwischenzeit hatte das Rokoko den Geschmack der ganzen Kulturwelt erobert, und so schreiten auch die Gestalten Dante's auf seinem Kothurn graziös einher. In der Erfindung werden bloss die Motive der grossen Ausgabe von 1758, manchmal mit geringen Änderungen, wiederholt; aber alles ist in heitere und elegante Auffassung übersetzt, und minutiös und gefällig ausgeführt. Von des unerbittlichen Richters hohem Geiste freilich ist dabei selbst der letzte Hauch ausgetrieben. Und der gleiche Mangel haftet ja, wenn auch nicht in so radikaler Weise, doch aber in mehr oder weniger ausgedehntem Masse, leider allen den unzähligen Schöpfungen bildender Künstler an, die im Laufe unseres Jahrhunderts sei es das ganze Gedicht, sei es einen oder den anderen seiner Teile in fortlaufender Folge zu begleiten unternahmen, oder sich durch einzelne Episoden desselben zu bildnerischen Gestaltungen inspirieren liessen. Ihre Versuche liegen teils der Gegenwart so nahe, teils sind sie durch frühere Publikationen (wovon wir nur Locella's „Dante in der deutschen Kunst“ anführen wollen) weiteren Kreisen so vertraut geworden, dass es genügt, die Namen Flaxmann, Blake, Rossetti, Jos. Koch, Cornelius, Genelli, Feuerbach, Delacroix, Ary Scheffer, Doré, Pinelli, Bigioli, Scaramuzza zu nennen, um damit bei unseren Lesern sofort bestimmte Vorstellungen zu wecken. Wenn sich der Kunstliebhaber selbst von den vortrefflichsten dieser Kinder der Phantasie nicht vollkommen befriedigt findet, wenn ihm scheinen will, dass die Rechnung zwischen dem Dichter und dem bildenden Künstler nie ganz ohne Rest aufgeht, — so trägt einen Teil der Schuld daran in gewissem Sinn auch der erstere. Seine Welt ist nicht die unsere — seine Gestalten empfinden und handeln nicht wie wir; — wie sollte es dann dem modernen Künstler gelingen, sie in ihrem Wesen auch nur etwa in dem Masse sinnlich herauszustellen, wie es der Savonarolaenthusiast Botticelli noch vermochte? Allein darf diese Erwägung wohl die hohe Dankesschuld mindern, in der die bildende Kunst bei dem Sänger der göttlichen Komödie von deren Geburt an steht, und sollte sie etwa den Künstler davon abhalten dürfen, seine Kräfte im Ringen mit ihrem unerschöpflichen Gehalte immer wieder zu messen und zu stählen?

ZINNSTEMPEL UND ZINNMARKEN

VON *JULIUS ZOELLNER*

(Schluss.)

DER Gegenstand der bildlichen Darstellung ist, der frühen Zeit ihrer Entstehung entsprechend, ein sehr mannigfacher, bald biblischen, bald profanen Inhalts, mythologische Scenen oder solche aus der Geschichte der Alten, Allegorien, Aufführungen aus dem gesellschaftlichen Leben der Zeit und ähnliches, in Kompositionen, die den ganzen Raum des breiten Randes in einem einzigen bewegten Zuge erfüllen. Daneben begegnen wir dann wieder rein ornamentalen Ausführungen mit schönem Rankenwerk, Grotesken, Medaillons mit antikisierenden Köpfen u. dgl. in reizvoller Abwechslung. Und diese Vorwürfe sind mit einer künstlerischen Kraft behandelt, die ebensowohl in der phantasievollen Erfindung wie in der naiven Tüchtigkeit der Komposition, in der Leichtigkeit und Sicherheit der Zeichnung wie in der harmonischen Verteilung über den Raum sich ausspricht, und welche die in dieser eigenartigen Technik ausgeführten Arbeiten zu höchst beachtenswerten Erscheinungen macht. Demiani zwar findet diese Art nicht zinn- und nicht sinngemäss — ich weiss nicht, was er unter diesem Wortspiele verstanden wissen will. Der schon früher hervorgehobene Umstand der Weichheit und leichten Abnutzbarkeit, welcher bei scharfgeprägten Zinnreliefs die unliebsamen „Gebrauchsspuren" hervorruft, gerade dieser Umstand lässt die flache „Holzschnittmanier" dem sonst so schönen Zinn gemäss erscheinen, und wenn das „sinngemäss" sich auf die Zeichnung beziehen soll, so wird vielleicht mancher Beschauer, dem eine Platte, wie die in diesem Artikel abgebildeten zu Gesicht kommt, anderer Meinung werden.

Von den als Autor- oder Künstlermarken anzusehenden Signaturen, welche besonders auf diesen Platten in Holzschnittmanier vorkommen, sind namentlich hervorzuheben: das schon im vorigen Artikel besprochene grosse A, ferner AP, BI bez. BH, IK und NH. Die Künstlerbezeichnung A findet sich auf dem IX. S. 159 abgebildeten Zierteller, AP (Fig. 11) auf einer Planetenplatte (Mitte: geflügelte weibliche Figur), dieselben Buchstaben zum Monogramm verbunden (Fig. 12) auf dem Zierteller IX. S. 163 dieser Zeitschrift; BH (BI?) zugleich mit der Künstlermarke NH auf einer Planetenplatte, (im Mittelstück Kampf zwischen Löwe und Greif datiert 1568); BI auf einer Platte mit dem Urteil des Paris in der Mitte und den allegorischen Bildern von neun Tugenden auf dem Rande, Jahreszahl 1569; IK auf dem Rande der IX. S. 160 teilweise abgebildeten, nicht in Holzschnittmanier ausgeführten Reliefplatte; NH endlich auf einer grösseren Anzahl von Platten und Ziertellern, so ausser auf der schon erwähnten Planetenplatte auf einer grossen Platte mit dem sogenannten Triumph des Scipio: auf dem Rande in Medaillons die Reiterbildnisse des Hannibal, Horatius, Marcus Curius, datiert 1567 (Abbildung Demiani Taf. 50, Nr. 4); ferner auf der Platte der Musica, datiert 1567, in der Mitte Orpheus, auf dem Rande sieben musizierende Engelsfiguren; auf einem flachen Teller: im Fond die Anbetung Gottes nach der Offenbarung St. Johannis;



Fig. 10. Künstlermarke vom Rande der NH-Platte mit der Darstellung der sieben freien Künste.

auf einer Platte mit der Fortuna im Mittelstück und den sieben freien Künsten auf dem Rande (Fig. 10); auf der grossen Platte mit der Geschichte des ersten Menschen; ferner auf einer Platte mit der Geschichte des verlorenen Sohnes auf dem Rande, in der Mitte Gottvater als Weltrichter, sowie auf einer Anzahl kleinerer Platten und Teller mit rein ornamentalem Relief, von denen ebenfalls bei Demiani auf Tafel 50 unter Nr. 1 und 2 einige abgebildet sind.

Diesen Platten mit der Künstlerbezeichnung NH, welche letztere gewöhnlich mit dem Bilde einer Henkelkanne, dem Handwerkszeichen der Zinngiesser, in Verbindung gebracht ist, stehen in Bezug auf Zahl und Schönheit diejenigen am nächsten, welche aus der mit dem grossen A stempelnden Giessstätte hervorgegangen sind. Die Frage nach den Namensträgern dieser beiden Marken erregt daher unser ganz besonderes Interesse.

Wir haben aus dem Umstande, dass der Entwerfer des künstlerischen Schmuckes die Marke selbst mit angebracht hat, Veranlassung genommen, dieselbe für seine eigene zu halten und deswegen von Künstler- oder Autormarken gesprochen. Demiani braucht für diesen Künstler den Ausdruck Zinnmodelleur, eine Bezeichnung, die an sprachlicher Ungenauigkeit leidet, da man wohl in Thon, Wachs u. dgl., aber nicht in Zinn modelliert. Er weist aber mit Recht darauf hin, dass das Anbringen solcher Bezeichnungen im Ornament sehr wohl auch vom Besteller der Form veranlasst sein könne, wobei der Zinngiesser in Betracht kommen kann, der in seinem Geschäft dieselbe verwerten, möglicherweise aber auch jeder andere, der sein Gerät nach seinem Geschmack als sein Eigentum bezeichnet sehen will. Der letztere Fall braucht indessen weniger berücksichtigt zu werden, da nicht wohl angenommen werden kann, dass für ein Ziergerät, welches in einem Hausstande nur in beschränkter Zahl zur Verwendung zu kommen pflegt, eine besondere, immerhin kostspielige Form bestellt worden sein solle. Eher ist an Zinngiesser zu denken, wenn deren Handwerkszeichen mit solchen Marken (wie bei IK und NH) verbunden vorkommt; auch die Übereinstimmung einer anderen Marke (AP) mit dem Meisterzeichen eines Giessers (A) spricht dafür.



Fig. 11. Künstlermarke AP von einer Planeten-Platte.

Auf dem IX. S. 159 abgebildeten, in Holzschnittmanier ausgeführten kleinen getieften Zierteller ist nämlich in dem aus dreimal in Doppelstellung wiederholten Delphinen sich entwickelnden Rankenornament auf dem Rande an einer Stelle oben in dieses Ornament das Nürnberger Wappen eingefügt, nicht mittels Stempels nachträglich aufgeschlagen, sondern in die Zeichnung hinein bezogen und als Bestandteil des Ornamentes behandelt. Dieses Wappen ist ganz genau von der Bildung, wie die Zinngiesser dasselbe auf ihren Stempeln zu führen hatten, zwischen den Schrägbalken mit dem Beigemerk, hier dem Buchstaben gross A versehen, und stimmt dadurch völlig mit einem Zinnstempel überein, in specie mit demjenigen, den wir auf einer Anzahl vortrefflich dekorierter Geräte und namentlich auch auf solchen sehr schön in Holzschnittmanier verzierten Gegenständen antreffen. Einen aufgeschlagenen Zinnstempel hat dagegen die kleine Schale nicht; das ist zu beachten.

Zu diesem reizenden Werkchen finden sich Seitenstücke in zwei anderen gleicherweise in Holzschnittmanier dekorierten Schälchen, genau von derselben Grösse und Form (IX. S. 162 und 163, Fig. 4 und 5). Die eine derselben ist ebenfalls ohne aufgeschlagenen Zinnstempel, hat aber auf der Randverzierung statt eines ornamentalen Wappens drei Wappenbilder in kreisförmigen Medaillons: den Reichsadler, die Nürnberger Jungfrau und den halbierten Adler mit den Schrägbalken, letzteren wieder genau so wie ihn die Zinnstempel zu führen hatten, und zwar besteht hier das Beigemerk in den zum Monogramme verbundenen Buchstaben A und P (Fig. 12). Die andere der Schalen, in Grösse und Zeichnung als Pendant zu der vorigen ausgeführt, hat keine derartig eingezeichnete Marke, wohl aber dafür einen aufgeschlagenen Zinnstempel mit dem Beigemerk gross A, genau übereinstimmend mit dem schon öfters erwähnten Stempel. Aus all dem geht hervor, dass sämtliche drei Schalen ein und derselben Giessstätte entstammen, welche mit dem Meisterzeichen gross A markiert.

Aus derselben Giessstätte stammt aber auch die mit dem Zinnstempel gross A versehene Planetenplatte, welche als Künstlermarke die Buchstaben AP trägt und wir dürfen daher wohl diese Marke und das gleichlautende Monogramm Fig. 12 auf dieselbe Person beziehen. Sind nun solche dekorative Marken, wie wir annehmen, in der That Künstlermarken, so werden wir auch das Wappen auf dem Zierteller (IX. S. 159) dazu rechnen dürfen. Da letzteres von einem aufgeschlagenen Zinnstempel nicht begleitet ist, muss es aber auch als Giessermarke gelten und ebenso das Monogramm, welches als mit der Marke AP identisch auf die mit dem Meisterzeichen gross A stempelnde Giessstätte verweist.

In den Buchstaben AP hätten wir dann nicht nur einen Hinweis auf den Künstler, welcher den dekorativen Schmuck der gedachten vier Gegenstände entworfen hat, sondern auch die Anfangsbuchstaben des Namens des Zinngiessers, welcher mit gross A stempelt, zu erblicken. Dass derselbe zwischen den Schrägbalken als sein Meisterzeichen nur den Buchstaben gross A angebracht hat, darf dahin zu erklären sein, dass, da es auf dem niedergelegten Meisterstempel nicht einer Namensbezeichnung, am allerwenigsten einer vollen bedurfte, der Meister hier sich begnügte, den Anfangsbuchstaben seines Vornamens einzufügen, zumal in der damaligen Zeit der Vorname als Rufname mehr in Gebrauch war als der Familienname.

Wenn wir nun für die Marken AP bezw. A, ferner für NH und IK, wegen deren Verbindung mit dem Handwerkszeichen der Zinngiesser, die Namensträger unter den Gliedern dieser hochangesehenen Nürnberger Zunft suchen zu müssen glauben, so erscheint immerhin die Art dieser Bezeichnung so abweichend von der sonst üblichen, dass wir dafür einen besonderen Grund voraussetzen dürfen. Allerdings wäre es nicht undenkbar, dass sich der Zinngiesser beim Zeichner der Form gerade diese Namensanführung bestellt, oder dass letzterer seinem Auftraggeber zu Gefallen, einer besonderen Veranlassung etwa eines Jubiläums oder einer Widmung zuliebe, dieselbe aus freien Stücken angebracht habe. Wahrscheinlicher aber ist es anzunehmen, dass in den beregten Fällen Zeichner und Zinngiesser in eine Person zusammenfallen und dass gerade durch die Eigenartigkeit der Signatur das Autorrecht des ersteren hervorgehoben sein wollte. Eine solche Annahme hat bei der allgemeinen Kunstübung der damaligen Zeit nichts absonderliches. Wir hätten dann in den betreffenden Signaturen in der That Künstlermarken vor uns, die dadurch, dass ihre Eigner Zinngiesser waren, durchaus nichts von ihrer Bedeutung verlieren würden.



Fig. 12. Künstlermarke AP auf der Schale Fig. 5. IX. S. 163.

Eine ganz richtige Künstlerbezeichnung scheint dagegen in der Marke BI vorzuliegen, welche sich auf der Platte mit dem Urteil des Paris in der Mitte und den neun Tugenden auf dem Rande, datiert 1569, findet. Diese Platte hat nämlich als Meisterzeichen im Zinnstempel das uns wohlbekannte grosse A, bei dessen Respektabilität der Gedanke an Benutzung einer der betreffenden Giessstätte nicht gehörigen Form ausgeschlossen ist. Die Signatur BI kann demnach nur den Zeichner bedeuten, der für den Giesser A diese Form entworfen hat. Ob auch die Entwürfe derjenigen A-Arbeiten, die wir dem Giesser AP als Autor zugedacht haben, der übereinstimmenden Behandlungsweise nach vielleicht auch von BI herrühren könnten, würde Gegenstand weiterer Untersuchung sein. Vor der Hand bleiben wir der Ansicht zugeneigt, dass der Meister AP die A-Arbeiten, soweit sie in Holzschnittmanier ausgeführt sind, selbst entworfen, auch möglicherweise die Form dazu geschnitten hat.

Welche Persönlichkeiten verbergen sich nun aber hinter diesen Nürnberger Marken aus den Jahren 1560—70. Soweit wir sie unter den Zinngiessern suchen wollen, können uns dafür Nürnberger Akten, das Meisterbuch, das Totengeläutbuch, die Handwerkstafel von 1560 u. s. w. zu einigem Anhalte dienen. Unter den auf der letzteren verzeichneten 27 dem Handwerke angehörenden Meistern finden wir nur einen, auf dessen Namen die Marke AP und das Meisterzeichen gross A bezogen werden könnte: Endres puelcz, wie ihn Hans Sachs (wohl für Andreas Pilz) in seinem Spruche: „Die handwercksdaffel der Kandelgiesser“ schreibt. Ausser diesem Meister, über den wir sonst nichts erfahren, kann noch in Frage kommen Albrecht Preysensin, der 1560 allerdings noch als Geselle aufgeführt wird, 1569 aber, aus welchem Jahre die BI datierte Platte stammt, sehr wohl zu einem tüchtigen Meister sich ausgebildet haben kann. Da derselbe einer alten Nürnberger Zinngiesserfamilie angehört, so dürfen wir ihn wohl, solange nichts anderes dagegen spricht, mit Demiani als Eigner des Meisterzeichens mit dem grossen A ansehen. Dass die Marke IK ebenfalls einem Zinngiesser angehört, wird ausser durch das beigefügte Handwerkszeichen auch durch das gleichlautende Beigemerk in einem Nürnberger Zinnstempel wahrscheinlich, bestätigt aber durch den Umstand, dass die Platte (Fig. 2. IX. S. 160) neben der Marke IK den offiziellen Zinnstempel ohne jedes Beigemerk aufweist, die Meisterbezeichnung also durch die reliefierte Marke IK erbracht wissen wollte.

Die Marke NH ist aber jedenfalls die hervorragendste unter den auf Reliefs in Holzschnittmanier vorkommenden. Ein Zinngiesser, dem wir sie zuschreiben könnten, wird auf der Handwerkstafel von 1560 weder unter den Meistern noch unter den Gesellen genannt, und doch weist die nie fehlende Henkelkanne auf einen solchen hin, der in den sechziger Jahren in Nürnberg thätig gewesen sein muss, da unterschiedliche der mit ihm in Beziehung zu bringenden Arbeiten durch die Jahreszahlen 1567 und 1568 datiert sind. Das im Germanischen Museum zu Nürnberg aufbewahrte Meisterbuch der dortigen Kandelgiesser giebt Aufschluss. Nach demselben ist nämlich im Jahre 1561 ein gewisser Nicolaus Horcheiner, wie er sich auf seiner von ihm angefertigten Grabplatte selber nennt, von Coblenz in Nürnberg bei den Zinngiessern Meister geworden. Das Meisterbuch schreibt seinen Namen Hoëchinner, an einer anderen Stelle seiner Grabschrift wird derselbe Horchamer geschrieben. Ihn konnte die im Jahre vorher ge-

stiftete Gedächtnistafel natürlich noch nicht mit aufzählen. Er ist aber der Eigner der Marke NH, die er auch auf seiner Grabplatte nebst der Zinngiesserkanne sich beilegt; denn gerade in dem Zeitraum, in welchem Horchaimer[1]) in Nürnberg thätig war (er starb am 10. Februar 1583), sind die mit seinen Initialen bezeichneten Stücke entstanden. Haben wir in diesen also Arbeiten Horchaimer's, so kennen wir in ihm auch den Meister des Stempels ; denn von allen NH gezeichneten, in Holzschnittmanier reliefierten Zinnplatten giebt es keine, welche nicht in der bei weitem grössten Zahl der vorhandenen Exemplare neben jener Autormarke auch den beregten Zinnstempel mit einem Punkte zwischen den Schrägbalken als Meisterzeichen hätte. Zwischen beiden muss also eine enge Beziehung bestehen, und es hiesse der Logik Gewalt anthun, wenn wir, da Horchaimer Zinngiesser gewesen, jedenfalls also die mit seinen Initialen bezeichneten Werke, wenn sie ihm überhaupt zuzuschreiben sind, auch gegossen haben wird, in dem regelmässig darauf erscheinenden Zinnstempel nicht sein Meisterzeichen erblicken wollten. Gegen diese stete Gemeinschaft des Vorkommens beider Signaturen kann ein vereinzeltes Vorkommnis, wo anstatt des Punktes als Meisterzeichen einmal ein anderes im Zinnstempel erscheint, von keiner Bedeutung sein. Demiani freilich glaubt dagegen Einspruch erheben zu dürfen, dass das Meisterzeichen des Punktes zwischen den Schrägbalken unserem NH zugeschrieben werde, wie ich es in der erwähnten Publikation gethan, indem ich einen Arabeskenteller auf Grund dieses Stempels dem Horchaimer zuerkannte. Und er sucht seinen Einspruch damit zu begründen, dass im Germanischen Museum ein Zinnteller ausgestellt sei, „welcher mit einem auf Grund seiner Künstlerbezeichnung zweifellos Horchaimer zuzuschreibenden Arabeskenteller bis auf das fehlende Mittelstück völlig übereinstimmt und zwischen den Balken seines Nürnberger Stempels die Buchstaben N und H aufweist“. „Und,“ fährt Demiani fort, „dieselbe Marke findet sich auch auf verschiedenen Exemplaren der Schüssel mit drei Rundmedaillons (Hannibal, Horatius, Marcus Curius) . . . man könnte also ebensogut dieses Zeichen mit dem Beigemerk NH als dasjenige Horchaimer's betrachten.“

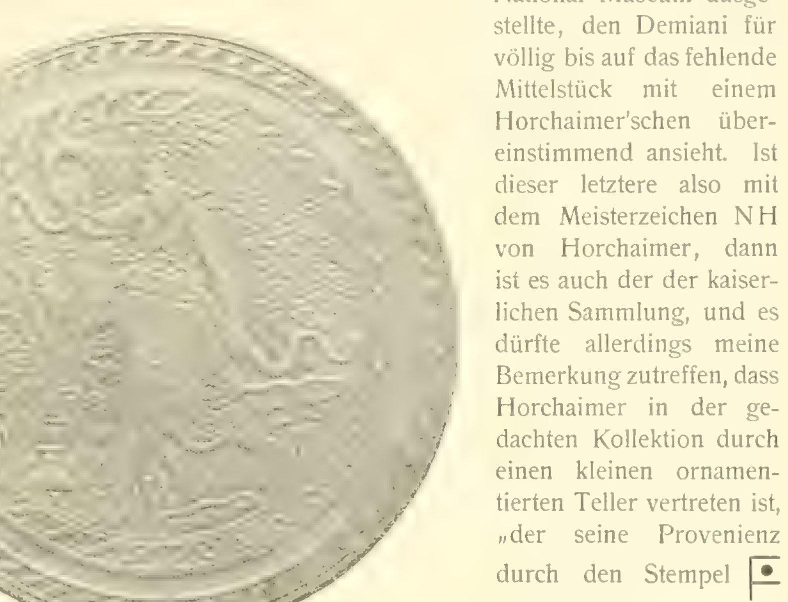


Fig. 13. Unterschrift im Mittelstück der NH-Platte mit dem Triumph des Scipio.

Nun ist aber der fragliche Teller der kaiserlichen Sammlung aus derselben Form gegossen, wie der im National-Museum ausgestellte, den Demiani für völlig bis auf das fehlende Mittelstück mit einem Horchaimer'schen übereinstimmend ansieht. Ist dieser letztere also mit dem Meisterzeichen NH von Horchaimer, dann ist es auch der der kaiserlichen Sammlung, und es dürfte allerdings meine Bemerkung zutreffen, dass Horchaimer in der gedachten Kollektion durch einen kleinen ornamentierten Teller vertreten ist, „der seine Provenienz durch den Stempel bekundet“.

Möglich wäre ja, dass Horchaimer mit seinem Meisterzeichen gewechselt habe, wenn die für NH angesehenen Buchstaben in dem zweiten Stempel wirklich auch auf ihn zurückzuführen sein sollten. Dass aber der Punkt, wie er auf den hier in Rede stehenden Arbeiten vorkommt, als Meisterzeichen auf ihn bezogen werden muss, ist trotzdem unzweifelhaft. Denn wenn Demiani sagt, „dass derselbe Stempel auch auf Stücken vorkommt, die gar nicht in der Holzstockmanier ausgeführt sind und schon ihrer aus ihrem Stil sich deutlich ergebenden Entstehungszeit nach von unserem Meister nicht herrühren können“, wofür er den bei ihm (Taf. 28) abgebildeten Teller mit dem Vogelweibfries als Beleg anführt, so irrt er gar sehr in der Annahme, dass der von ihm angezogene Stempel „derselbe“ sei, den ich für NH in Beschlag nehme. Beide Stempel haben zwar das gemein, dass sie einen Punkt zwischen den Schrägbalken als Meisterzeichen führen, sind aber sonst in Stil und Form ganz verschieden, und zwar ist der auf dem sogenannten Vogelweibteller befindliche

1) Ich acceptiere die Schreibweise Horchaimer, die mir nach Demiani's Ausführung als die richtigste unter den vielen verschiedenen erscheint, obwohl ich auf Grund einer undeutlichen Niederschrift den Namen früher (Die Kunstsammlungen ihrer Majestät der Kaiserin und Königin Friedrich. Berlin, Reichsdruckerei 1896) Horchummer geschrieben habe. Es kam mir daselbst nur darauf an, auf die Persönlichkeit überhaupt aufmerksam zu machen.

Stempel in Form und Ausführung viel gröber als der um circa fünfzig Jahre frühere des NH. Es kam aber bei dem Zinnstempel nicht bloss auf den Sinn, sondern vorzüglich auch auf Form und Ausführung an, weswegen jeder Meisterstempel in einem besonderen Abdruck amtlich niedergelegt werden musste. Zur Zeit, als der Vogelweibteller gestempelt wurde, war Horchaimer längst tot, sein Meisterzeichen also frei geworden, jeder konnte dasselbe aufnehmen; es kann jedoch nicht behauptet werden, dass, wenn dies geschehen sein sollte, ein ausserdem ganz anders gearteter Stempel „derselbe", d. h. identisch mit dem ursprünglichen sei. Der Stempel auf dem Teller mit dem Vogelweibfries wird sich also nach einem anderen Eigner umthun müssen.

Ob nun auch die früher erwähnten, 1563 und 1564 datierten Regensburger Schüsselchen, welche die Formschneidermarke NH tragen, mit unserem Nicolaus Horchaimer in Verbindung gebracht werden dürfen, bleibt eine offene Frage, deren Bejahung eine totale künstlerische Umwandlung Horchaimer's zwischen den Jahren 1564 und 1567 zur Voraussetzung machen würde, da Stil und Ausführung der Regensburger Formen nicht im Flachrelief der Holzschnittmanier, sondern in der modellierenden Art des Medaillenschnittes in Stein oder Metall gehalten ist, und auch sonst diese Arbeiten mit den später datierten eigentlich in gar keinen Vergleich gesetzt werden können.

Eine Marke giebt es noch, die wir auf keinen Nürnberger Zinngiesser der Zeit zurückführen können und die wir deshalb als reine Künstlermarke in Anspruch nehmen müssen. Es ist die als BI angeführte. Wahrscheinlich darf so auch die auf der Planetenplatte mit Greif und Löwe im Mittelstück vorkommende Bezeichnung gelesen werden, welche die beiden Buchstaben zum Monogramm zusammenzieht und dadurch auch die Lesart BH möglich zu machen scheint. Diese Marke BI findet sich ausser auf der beregten Platte auch auf derjenigen mit den neun Allegorien der Tugenden auf dem Rande und zwar auf ersterer mit der ganz in der Art der Holzschnittmanier eingezeichneten Marke NH, auf letzterer mit dem Zinnstempel gross A zusammen. Es ist also anzunehmen, dass der Eigner des BI in dem einen Falle für den Zinngiesser A, in dem anderen für Nic. Horchaimer den Entwurf für die Form gezeichnet, vielleicht auch diese geschnitten hat. Einige Wahrscheinlichkeit erhält diese Annahme durch eine rätselhafte Inschrift auf der NH-Platte mit dem Triumph des Scipio, welche aus der Abbildung Fig. 13 ersichtlich wird. Diese Inschrift BIGMVNHGM lässt sich in zwei Teile zerlegen, jede von vier Buchstaben, welche durch ein V miteinander verbunden sind, die eine Hälfte mit BI, die andere mit dem Monogramm NH beginnend, beide gleichlautend mit den Buchstaben GM schliessend. Nehmen wir nun, um eine Lesart überhaupt zu versuchen, den mittelsten Buchstaben als u für „und", so würde die Schrift etwa gedeutet werden können.

BIGM (BI grub, gravierte mich), und

NHGM (NH goss mich). Ich gestehe gern, dass dieser Auslegung etwas Gesuchtes anhaftet; allein die Lösung von Rätseln sucht man eben — und oft auch ohne das richtig Gefundene nach Hause zu bringen.

KUNSTBEILAGEN

Zu der Radierung Halm's nach dem Bilde von Hubert Robert. Im Vordergrund ein Tiberhafen, wo gehandelt, gefischt, gewaschen und gefaulenzt wird; breite Freitreppen führen hinauf zu einem Platz, über welchem ein Bau wie das Pantheon ragt. Links die Ecke eines Renaissancepalastes, aus dem Hintergrund aber, über Kolonnaden, die an jene von St. Peter anklingen, grüsst der Zauber römischer Gärten. Nicht eine Ansicht aus Rom, sondern eine kühn komponierte, stimmungsvolle römische Phantasie hat uns *Hubert Robert*, der Schüler Pannini's und wichtigste Vertreter der französischen Architekturmalerei des vorigen Jahrhunderts, in diesem, der Darmstädter Galerie gehörigen Gemälde vorgeführt. Es ist mit bekannter Meisterschaft von *Peter Halm* in der beigegebenen Radierung reproduziert: sowohl die angenehm warme Farbenstimmung, die für das Bild charakteristisch ist, wie die breite sichere Malweise Robert's sind überaus gut getroffen. Zu dem Gemälde selbst sei noch bemerkt, dass es mit einem anderen, ähnlichen Bilde Robert's (das später abgegeben wurde) aus der Sammlung Reber nach Darmstadt gelangt ist. Ursprünglich gehörten beide Bilder dem Herzog von Choiseul und wurden schon in dem Galeriewerk „Recueil d'estampes gravées d'après les tableaux du Cabinet de Mons. Le Duc de Choiseul par les soins de Sr. Basan, Paris 1771" in Kupferstichen (der eine von Weisbrod) veröffentlicht. *F. B.*

BÜCHERSCHAU

Pinturicchio. Von *Ernst Steinmann.* Mit 115 Abbildungen von Gemälden. Bielefeld und Leipzig, Verlag von Velhagen & Klasing, 1898.

Die stets zierliche, oft empfindungsvolle, aber ziemlich geschwätzige und nicht allzu tief reichende Kunst des „Malerleins“ Bernardino Betti von Perugia schildert der Verfasser auf Grund genauer Kenntnis seiner Werke mit bewährter schriftstellerischer Gewandtheit und mit freundlicher Einsicht in die Art des von Vasari so übel Behandelten. Die finium regundorum actio zwischen Pinturicchio und Perugino einer —, Pinturicchio und Raffael andererseits ist immer noch nicht rechtskräftig entschieden. Dies in Verbindung mit dem auf Popularisierung des historischen Kunstwissens gerichtetem Zweck der Velhagen & Klasing'schen Monographien trägt wohl die Ursache, dass uns der Verfasser in anmutiger Fahrt weit abseits von den Sandbänken und Riffen wissenschaftlicher Kontroversen dahinsteuert. Über den notwendigen Umfang der Rücksichtnahme auf den grösseren Leserkreis wird man verschiedener Ansicht sein können. Es lässt sich nicht bezweifeln, dass man durch Eingehen auf subtilere Streitfragen den fernerstehenden Kunstfreund eher verwirrt, als unterrichtet. Aber es ist doch schade, dass die Zeichnungen des Pinturicchio überhaupt so ganz (mit verschwindenden Ausnahmen) ausser Betracht geblieben sind, wenn denn der Verfasser, wie es scheint, es vermeiden wollte, den Schatten des venezianischen Skizzenbuchs herauf zu beschwören. Obwohl übrigens selbst Knackfuss in seinem „Raffael“ dieses kunsthistorische Schiboleth nicht ohne Erwähnung gelassen hat. Man tritt dem Pinturicchio zu nahe, wenn man ihn mit dem strengen Massstab des schöpferischen Künstlers, Poietes, misst. Von diesem hat er wohl einige Eigenschaften, auch solche, die über die guten Schulqualitäten hinausgehen, namentlich die reiche, freilich etwas flüchtige und flache Phantasie. Allein sein geistiger Inhalt ist rasch erschöpft und es fehlt ihm jede stärkere Persönlichkeit. Es ist ja oft gesagt worden, dass auch Leute von geringerem geistigen Wuchs in jenen glücklichen Zeiten es zu recht ansehnlichen Kunstleistungen gebracht haben. Aber wenn er auch in seinem freien Schaffen sich nur als mässige Grösse erweist, so genügt doch sein Eigenes mit dem, was Heimat und Schule ihm mitgaben, überall dort, wo er im Schaffen bedingt, wo die Malerei nicht Herrin, sondern Dienerin ist, in der bloss dekorativen Kunst. Da werden seine Mängel beinahe zu Vorzügen und er selbst zu einem in der That first-rate Künstler. Es war sein Glück, dass er nicht bloss Tafel- und monumentale Wandbilder zu malen bekam, sondern so häufig auch Umrahmungen zu erfinden, Bauteile malerisch zu gliedern und auszuschmücken hatte. So hat er uns seine durch den Geschmack der Anordnung, die spielende Anmut der Formen und den Wohllaut der Farben entzückenden dekorativen Malereien in S. M. del Popolo und dem Appartamento Borgia hinterlassen. Betrachtet man ihn als Dekorationsmaler, so gewinnt man den richtigen Standpunkt für seine übrigen Arbeiten. Sie bilden mehr eine Augenweide, als eine Geistesnahrung, man freut sich über das wohlthuende Gesamtbild, über die glänzende malerische Belebung der Architekturfelder. Doch erhebt sich Pinturicchio in seinem originellen Landschaftssinn und nicht selten in der feineren seelischen Nuancierung nicht bloss über den guten Durchschnitt, sondern sogar über Perugino. Dieser überragt ihn zwar gewöhnlich an Melodie des Linienzuges, durch seine festere Komposition, würdevollere Haltung, plastischere Modellierung, sorgsamere Durchbildung, steht aber in der Bewegung und gar im Ausdruck der Empfindung oft weit hinter ihm zurück. Steinmann hat die hervorragende Begabung Pinturicchio's für dekorative Malerei vollauf gewürdigt, ohne den Maler im übrigen zu hoch zu stellen und ohne die Enge seines Geistes zu verschweigen. Morelli hatte in begreiflicher Reaktion gegen die früher (auch noch bei Crowe und Cavalcaselle) geltende allzu niedrige Taxierung des Meisters ihn wohl etwas zu hoch eingeschätzt. Pinturicchio hat selbst recht ungleichartig gearbeitet und Gehilfen in reichem Masse verwendet. Die Reihe seiner Werke, besonders seiner Gemälde, lässt weniger eine geradlinige Entwicklung als ein zickzackartiges Auf- und Niederschwanken erkennen. Ausserdem giebt es wenig urkundlich oder wissenschaftlich bestimmte Entstehungsdaten für seine Bilder. Infolge davon geht seinem Wirken und seiner Person jenes erlesene ästhetische Interesse ab, das man an dem sichtbaren organischen Wachsen der Kreatur nimmt. Auch dem Biographen wird seine Aufgabe erschwert, weil die natürlichste Anordnung eines historischen Stoffes, die chronologische, ganz oder zum Teil versagt. Dessen ist sich der Verfasser wohl bewusst gewesen. Er hat aber den Schaden nicht ohne Geschick dadurch gebessert, dass er die Materie decentralisierte, die Werke geringerer Ordnung um einzelne Hauptwerke herumschloss. So bilden in seiner Darstellung die Fresken der Sixtinischen Kapelle, der Cap. Bufalini in S. M. in Araceli, in Pal. Colonna, im Appartemento Borgia, die Altarbilder, die Fresken in Spello, in S. M. del Popolo, in der Libreria zu Siena die Mittelpunkte der verschiedenen Denkmälergruppen. Die Trennung zwischen dem Anteil des Pinturicchio und des Perugino an den Fresken der Sixtina, deren genaue Durchführung der Erkenntnis des künstlerischen Charakters des Pinturicchio freilich zu statten käme, scheint mir auch nach Steinmann's Vorschlägen noch problematisch. Wenn er den Mangel von Jugendwerken des Pinturicchio beklagt, so möchte ich doch seiner (und Venturis) Ansicht zuwider den Crucifixus mit Hieronymus und Christoph der Borghese-Sammlung, wie Morelli und Ulmann, dem Pinturicchio, nicht dem Fiorenzo di Lorenzo zuschreiben. Allerdings weisen einige stilistische Kriterien so gut auf den einen wie auf den anderen Maler. Aber der runde bauschige Faltenwurf mit rundlichen Augen ist dem Fiorenzo di Lorenzo fremd, ähnelt jedoch sehr dem des Perugino, unter dessen Einwirkung ihn wohl nur Pinturicchio, nicht sein Lehrer sich angeeignet haben möchte. Ein anderes Gemälde dünkt mich wenigstens wert, auf seine Zugehörigkeit zu Pinturicchio's Werk geprüft zu werden. Nämlich die Anbetung der Könige in der Pinakothek zu Perugia (Sala di Fiorenzo

di Lorenzo Nr. 4). Crowe und Cavalcaselle, sowie Morelli lassen sie dem Fiorenzo di Lorenzo. Rumohr, Schmarsow (und, wie der letztere mitteilt, v. Liphart) geben sie dem Perugino. Gegen Perugino spricht vor allem die Landschaft. Die einander durchgehends sehr ähnlichen Landschaften des Perugino sind eintöniger, weiter, flacher, haben mehr symmetrisch angeordnete Hügelkulissen und erinnern überhaupt fast alle an die Umgebung des Trasimenosees. Auf unserem Bilde geht die Landschaft eher mit der des Fiorenzo und Pinturicchio zusammen. Auch die Gesichtstypen, besonders die der Madonna, sind nicht peruginisch; sie erinnern, der Madonnentypus in seinem hageren Oval mit langem, etwas zugespitztem Kinn sogar auffallend, an Pinturicchio (vgl. z. B. die Zeichnung in Oxford Br. 1). Zu äusserst links sieht ein junger Mann, wohl der Maler, aus dem Bilde heraus. Schmarsow erkennt in ihm die Gesichtszüge des Perugino. In der That hat er mit diesem sehr grosse Ähnlichkeit. Trotzdem überzeugt die Vergleichung mit den Bildnissen auf der Schlüsselübergabe (Sixtin. Kapelle) und in der Borghese-Sammlung nicht völlig. Mit Pinturicchio ist die Ähnlichkeit zwar noch viel geringer. Aber könnte das Porträt nicht das des Perugino, von Pinturicchio gemalt, könnte das Bild nicht als Werk des frühen peruginischen Ateliers entweder gemeinsam von Perugino und Pinturicchio oder von dem letzteren, als Hauptgesellen des Perugino, allein ausgeführt sein? Wenn ich recht sehe, gleicht diesem Bildnis das Malerporträt zu äusserst rechts auf der Reise des Moses in der Sixtina durchaus, und hier hätte, was dort nur vermutet war, schon festeren Grund in den Thatsachen. Die interessante Diskussion, die sich allerjüngst über einige in der Disputation der heil. Katharina (App. Borgia) verwertete Zeichnungen zwischen Venturi und Frizzoni entsponnen hat, lag bei Abschluss der Monographie wohl noch nicht vor, konnte also nicht mehr beachtet werden. Zu besonderem Vorzug gereicht es dem Büchlein, dass der Verfasser jenes Hauptwerk des Pinturicchio, das den Namen des Malers in unseren Tagen so zeitungsmässig aktuell gemacht hat, die Borgiafresken, aus genauester Anschauung kennt und daher in feiner Nachempfindung schildern und analysieren konnte. Er ist aber auch sonst dem Pinturicchio in Rom auf den Spuren gewesen, hat z. B. auch den für den Kardinal Domenico della Rovere von 1490 gemalten Fresken die, soweit ich eben übersehen kann, in dem Denkmälervorrat bis jetzt nicht figurierten, nachgeforscht. Und wenn dabei die kunstgeschichtliche Ausbeute nicht beträchtlich war, so wird man sich doch des schönen elegischen Stimmungsbildes erfreuen (S. 34), das wir diesem Anlass verdanken. Die Illustrierung der Monographie ist, abgesehen von dem bereits vermerkten Mangel an Handzeichnungsreproduktionen, reich und wohlbedacht. Einen Wunsch, der mehr den Verlag angeht und dessen Erfüllung den praktischen Wert der Monographien sehr erhöhen würde, möchte ich zum Schluss noch äussern: den, dass ihnen künftig ein kurzes Namens- und Ortsverzeichnis beigegeben werde. *F. R.*

* **Photographische Litteratur.** Bei der grossen, stetig wachsenden Bedeutung, die die Photographie für Künstler, Kunstforscher und Kunstfreunde in jüngster Zeit gewonnen hat, dürfen auch die neuesten Erscheinungen ihrer Litteratur, soweit sie künstlerisches Interesse erregen, an dieser Stelle nicht unbeachtet bleiben. Es sind vornehmlich drei neue Veröffentlichungen des Verlages von *Wilhelm Knapp* in Halle a. S., von denen sich die eine freilich schon längst das Bürgerrecht auf diesem Gebiete der Litteratur erworben hat: die *Anleitung zur Photographie* von *G. Pizzighelli*, die bereits in *neunter* Auflage vorliegt (mit 156 in den Text gedruckten Abbildungen und 26 Tafeln). Es ist ein Lehrbuch für Anfänger, erfordert also keinerlei Vorkenntnisse. Es ist aber so gründlich und ausführlich gehalten, dass es den Anfänger, der seine Sache einigermassen geschickt anfängt, sehr bald zum erwünschten Ziele bringt. Die beigegebenen Tafeln weisen ihn auch auf den Weg, auf dem er seine weitere Ausbildung vom Amateur-Photographen zum „Künstler-Photographen" erlangen kann, vorausgesetzt, dass er das Wichtigste, das künstlerische Gefühl, von der Natur zur Mitgift erhalten hat. In einem Nachtrage werden auch nähere Mitteilungen über den Gummidruck gemacht, dem neuerdings eine grosse Bedeutung für die Kunstphotographie beigelegt worden ist. Wer sich noch eingehender über seine Verwendung unterrichten will, dem sei die kleine Schrift: *Der Gummidruck und seine Verwendbarkeit als künstlerisches Ausdrucksmittel in der Photographie* von *Th. Hofmeister* empfohlen, der darin die Vorzüge dieser Technik mit feinem Verständnis entwickelt. „Durch den Gummidruck — darin gipfeln seine auf Grund vieler Übungen gewonnenen Erfahrungen — ist jedem ein Mittel gegeben, sich nach seinem Willen auszudrücken, nicht kleinlich, peinlich genau, wie die Photographie es sonst bedingt, sondern gross, breit, flott, wie es einem beliebt." Rein künstlerische Ziele verfolgt auch desselben Verfassers Schrift: *Das Figurenbild in der Kunstphotographie.* Während sich bisher die Kunstphotographie fast ausschliesslich mit der Landschaft, besonders mit der Stimmungslandschaft beschäftigt hat, weist der Verfasser seine Kunstgenossen auf das Figurenbild, das er für einen würdigen Gegenstand künstlerischer Bestrebungen hält. Er rät ihnen mit Wärme und Begeisterung, das Volk bei der Arbeit aufzusuchen, und auf dem Wege weiterzuschreiten, den Millet, Meunier, Liebermann, Leibl u. a. gewiesen haben. Die Mittel dazu bietet er ihnen bereitwillig aus seinen reichen Erfahrungen, deren Ergebnisse er auch in einer Reihe von Reproduktionen seiner Aufnahmen vorführt. Einige davon sind wirklich von einer wahrhaft überraschenden künstlerischen Wirkung, die hie und da so weit getrieben worden ist, dass man die Kopie eines Gemäldes vor sich zu haben glaubt. Mit der Zeit rückt die photographische Kunst der zeichnenden und malenden so unheimlich nahe, dass die Maler bald auf andere Mittel werden sinnen müssen, um ihren Nachstellungen zu entgehen.
A. R.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.





ROGER VAN DER WEYDEN, DER MEISTER VON FLÉMALLE

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER VLÄMISCHEN MALERSCHULE

VON *EDUARD FIRMENICH-RICHARTZ*

II.

DER grosse Begründer der Brabanter Malerschule gehört zu jenen Künstlern, deren epochemachende Bedeutung allerwärts anerkannt wird, deren Werke wir aber nur durch mannigfache Kombinationen kennen lernen und mit mehr oder weniger überzeugenden Wahrscheinlichkeitsgründen an ihre Namen heften. Roger van der Weyden hat es leider versäumt, durch eine unzweifelhafte Signatur seinen Schöpfungen eine Beglaubigung auf den Weg durch die Jahrhunderte mitzugeben. Seine Lobredner meinen, es sei aus frommer Demut geschehen, wenn der Meister nicht wie sein Vorbild Jan van Eyck und sein Schüler Hans Memling für seinen Nachruhm selbst Sorge getragen habe. Er entzog uns hiermit den besten Anhaltspunkt, die zuverlässigste Grundlage, um sein Lebenswerk in der Geschichte sicher zusammenzufügen. So kommt es, dass der weittragende Einfluss seiner Auffassung und Formensprache auf die gesamte niederländische und deutsche Kunst von allen Seiten gewürdigt wird, wir aber auch nicht ein einziges Gemälde besitzen, bei welchem sämtliche Kenner und Forscher sich ohne Widerspruch sowohl in Hinsicht der Erfindung als der malerischen Ausführung auf die Urheberschaft des Roger van der Weyden einigten. Wollten wir allen abweichenden Stimmen Gehör schenken, so zerfiel die gesamte Lebensarbeit des Meisters. Unrechtmässig verteilte man seine Habe an die verschiedenartigsten Künstler, an Jan van Eyck, Hugo van der Goes, Gerard van der Meire, dessen Künstlerphysiognomie uns gänzlich fremd ist, an Hans Memling oder seine eigene Werkstatt und Schule.

Ausser diesem heillosen Meinungsgewirr berufener und unberufener Beurteiler trübt unsere Kunde von Roger van der Weyden auch eine überaus lückenhafte Tradition. Spärliche, sich oft widersprechende Nachrichten sind nur gelegentlich von alten Autoren ihren stereotypen Lobsprüchen eingeflochten.

In Italien scheint man die Lebensgeschichte zunächst von den Gemälden des Meisters abgelesen zu haben. Der Genuss und die eindringliche Betrachtung seiner farbenfrischen Stücke weckte bei den dortigen Liebhabern die Erinnerung an die Werke des berühmten Hauptmeisters der vlämischen Malerschule. Man sah, mit welchen Vorbildern Roger den Wettbewerb aufzunehmen gedachte, prüft und wägt daher die Begabung und das technische Können des jüngeren Künstlers an den subtilen Naturausschnitten, die man von der Hand des grossen Jan van Eyck besass. Die Gegensätze des Temperamentes traten bei einer solchen Vergleichung zurück vor dem allmächtigen Realismus, der beiden Malern die Palette hielt und den Stift führte. Man erkannte eine ähnliche scharfe Naturauffassung, dasselbe Malverfahren, das man in Italien als ein begehrenswertes kostbares Kunstgeheimnis betrachtete. So bedenkt man Roger van der Weyden mit dem Beinamen eines Nachfolgers und Schülers des Jan van Eyck, Ruhmestitel, die ein inniges persönliches Verhältnis und gleichzeitig auch den gemeinsamen Wohnort zur Voraussetzung zu haben schienen. Ein Widerspruch dieser idealen Einordnung des Künstlers mit Nachrichten, die vielleicht gelegentlich über das bürgerliche Leben des Malers durchsickerten, scheint den italienischen Kunstfreunden niemals zum Bewusstsein zu kommen. Als Heimat Roger's wird nebeneinander bald Brügge, bald Brüssel bezeichnet, wobei man ohne Schwierigkeit einen zeitweisen Aufenthalt des Künstlers in der flandrischen Seestadt annehmen kann.

Erst in Carel van Mander's Schilderboeck [1]) finden wir eine Verdoppelung des Meisters. Neben „Rogier van der Weyde, Schilder van Brussel“ unterscheidet er einen zweiten Maler „Rogier van Brugghe“, den

1) Henri Hymans: Le livre des peintres de Carel van Mander I, p. 98f.

er vermutlich im Anschluss an italienische Quellen als einen Schüler des Jan van Eyck und Erben der neuen Öltechnik ansieht. Er „meint wohl“ von ihm einige vortrefflich gemalte Tücher, wie Tapisserien zum Wandschmuck bestimmt, in Brügge gesehen zu haben.

Auch in betreff des Brüsseler Roger ist Carel van Mander recht mangelhaft unterrichtet. Er berührt in seiner kurzen Lebensbeschreibung das uns leider verlorene Hauptwerk des Malers, seine vier Gerechtigkeitsbilder in der goldenen Kammer des Brüsseler Rathauses, doch scheint er die zu Grunde liegenden Historien nicht recht zu kennen, sich auch der einzelnen Darstellungen nicht mehr genau zu entsinnen. Er beschreibt nur zwei Bilder, darunter die Blendung des Zaleukos von Lokri und seines verbrecherischen Sohnes, die gar nicht dort, sondern vielmehr im Rathaus zu Basel von Hans Holbein gemalt zu sehen war. Die berühmte Kreuzabnahme Roger's ist ihm aus einer Kopie des Michiel van Coxie bekannt, er giebt von dem Bild eine ausführliche, aber mit der Tafel im Escorial nicht übereinstimmende Schilderung. Zum Schluss betont Carel van Mander, dass Roger „een conterfeytsel ghemaeckt voor eenighe Coninginne oft groote Personagie daer hy voor hadde een erflijcke Coren-rente“; so sei er denn zu grossem Reichtum gelangt, den er in Werken der Barmherzigkeit wohl angewandt habe. Als Todesdatum bezeichnet er das Jahr 1529 und bot hiermit die Grundlage zu einer weiteren Zersplitterung der Hinterlassenschaft unseres Malers. Dessen Lebensdauer konnte sich unmöglich soweit in das 16. Jahrhundert ausdehnen. Man gab ihm also, gestützt auf Carel van Mander und eine Bemerkung in Joachim Sandrart's „Teutscher Academie“, einen gleichnamigen Sohn, den jüngeren Roger, dem man ausser der gepriesenen Kreuzabnahme auch einige jener Gemälde zuteilte, die heute unter dem Namen „der Meister von Flémalle“ zusammengefasst werden.

Die Antwerpener Liggeren [1]) nennen in der That 1528 und 1536 einen Maler Roger van der Weyden. Verwandtschaftliche Beziehungen zu dem berühmten Brüsseler Stadtmaler sind jedoch bei ihm nicht nachweisbar, ebensowenig wissen wir von seinen künstlerischen Leistungen. Gleichzeitig lebte an der Schelde auch Goswin van der Weyden, der 1503 in die Malergilde aufgenommen, 1514 und 1530 zum Dekan erwählt wurde und 1538 starb. Auf einem verlorenen Altarwerk nannte er sich selbst einen Nachahmer seines Grossvaters, des neuen Apelles, und so dürfen wir vielleicht vor etlichen späten Antwerpener Nachbildungen der Kompositionen des grossen Roger uns dieses Epigonen erinnern.

1) Ph. Rombouts en Th. van Lerius: De Liggeren en andere hist. archieven der Antwerpsche Sint-Lucas Gilde 1864—1876.

Durch gründliche Erforschung belgischer Archive haben wir erst in neuerer Zeit, besonders durch die Bemühungen Pinchart's, Ed. van Even's und des älteren A. Wauters eine Reihe zuverlässiger Daten über den äusseren Lebenslauf des Meisters gewonnen, welche leider die schwierigsten Rätsel ungelöst lassen.

Rogelet de la Pasture wurde zu Tournay um die Wende des 14. Jahrhunderts geboren. Erst 5. März 1427, bereits vermählt mit Elisabeth Goffaerts aus Brüssel und Vater eines Kindes, tritt er bei dem Maler Robert Campin in die Lehre. 1. August 1432 wird er als Meister in die Gilde zu Tournay aufgenommen. Allein schon im April 1435 erscheint er in Brüssel und hat seinen Namen in die niederdeutsche Sprache übersetzt. Für den fremden Maler, der kürzlich erst der Lehre entwachsen, begründet man nun dort eine besondere Sinecure, einzig um ihn an die Stadt zu fesseln, denn schon 2. Mai 1436 beschloss der Brüsseler Rat das Amt eines „Portraiteur der Stad“ nach dem Tode Roger's wieder aufzuheben. In Brüssel arbeitet der Meister im Auftrag der städtischen Verwaltung im Rathaus und führt mit Hilfe wohlroutinierter Gesellen zahlreiche Altarwerke aus, welche der neuerweckte fromme Opfersinn reicher Patrizier, die Munificenz vornehmer Prälaten, vielvermögender Hofleute allenthalben in den Kirchen errichtet. Die gewiegtesten Kenner zählen seine feindetaillierten Gemälde zu den kostbarsten Stücken fürstlicher Sammlungen diesseits und jenseits der Alpen. Nach Johannes Molanus († 1585) soll Roger auch Bürger der Stadt Loewen gewesen sein und im Beginn der vierziger Jahre dort hervorragende Werke geschaffen haben. Er starb als Mitglied einer wohlthätigen Bruderschaft am 16. Juni 1464 und wurde in St. Gudula beerdigt.

Die Schwierigkeiten beginnen, wenn wir uns nun nach authentischen Werken seiner Hand umblicken. Graf Delaborde [1]) publizierte allerdings aus dem Archiv zu Cambray einen Rechnungsauszug, nach welchem „Rogier de la Pasture, maistre ouvrier de painture de Bruxelles“ im Jahre 1459 ein Altarwerk ablieferte, das ihm von Jean le Robert, Abt von St. Aubert, 16. Juni 1455 im Auftrag gegeben worden war und „XI huystoires“ enthielt, deren Gegenstand nicht näher angegeben wird. Nach der Anzahl der Darstellungen und der ungefähren Übereinstimmung der Masse vermutet Waagen dieses Werk in einem grossen Triptychon der Pradogalerie zu Madrid, dessen tiefsinniger Inhalt und bezugreiche Zusammensetzung wohl von einem gelehrten Theologen herrühren mag. Die Mitteltafel führt die Gnadenmittel der Kirche vor, als

1) Delaborde: Les Ducs de Bourgogne 1849, I, p. LIX. — Madrid, Prado-Galerie, Nr. 2189—2193. Die Kreuzigung, die sieben Sakramente, der Sündenfall und das jüngste Gericht; aussen in Grisaille „Der Zinsgroschen“. — Photographien A. Braun und Laurent.

Ausfluss des Erlösertodes Christi; die Vertreibung aus dem Paradies und das jüngste Gericht stehen zu den Seiten und deuten auf die Schicksale der Menschheit durch die Sünde. Die mangelhafte Zeichnung, die ungeschlachten Formen und steifen Bewegungen, die derben Typen gestatten es aber nicht, die Stücke dem Meister selbst zuzumuten. Er hat die Ausführung vollständig seinen Gehilfen überlassen, die bei der Ablieferung auch ein ansehnliches Geldgeschenk empfingen. Der Schrein aus Cambray kann also nicht als Ausgangspunkt unserer kritischen Untersuchung dienen.

Unschätzbares Material bieten vor allem die Verzeichnisse jener Gemälde, welche Philipp II. in den Jahren 1566, 1572 und vornehmlich 1574 im Escorial aufstellen liess.[1]) Diese Inventare enthalten eine kurze Inhaltsübersicht der Darstellungen, die Masse der Tafeln und auch die Namen der Urheber. Der König war ein intimer Kenner und Freund der vlämischen Schilderkunst. Der schlichte ergreifende Ausdruck der heiligen Gestalten, der reiche Gedankeninhalt und die scharfe Naturauffassung, mitunter auch jener grelle Humor dieser niederländischen Stücke scheint dem einsamen Manne besonders zugesagt zu haben. Er sammelte die Flügelwerke älterer Meister mit Aufgebot monarchischer Macht und Mittel und legte entscheidenden Wert auch auf authentische Dokumente. Seine Bilderbestimmungen dürfen daher vom modernen Kunsthistoriker nicht unterschätzt werden. Roger van der Weyden stand ganz besonders in Gunst. Philipp ruhte nicht, bis er die berühmte Loewener „Kreuzabnahme" des Meisters in seinen Besitz gebracht hatte. 1574 wurde die gepriesene Kunstschöpfung in der Sakristei von St. Lorenz aufgestellt. Nach dem Inventar enthält die Mitteltafel des Triptychons ausser dem Leichnam Christi und der hingesunkenen Madonna noch acht Figuren; auf den Flügeln sah man links die vier Evangelisten mit Spruchbändern, rechts die „Auferstehung". Auf den verdorbenen Aussenseiten hatte der spanische Maler Juan Fernandez el Mudo zwei Propheten in Grisaille gemalt. In demselben Jahre schenkte der König der Palastkirche auch eine umfängliche „Kreuzigung", ein Phantasiebild herber mönchischer Inbrunst. Der lebensgrosse, magere Leichnam Christi hängt zwischen Maria und Johannes, weiss verhüllten, gramvollen Gestalten, die sich von karmesinrotem Damasthintergrund abheben. Roger hatte die Tafel vermutlich nach 1450 für das Karthäuserkloster Scheut bei Brüssel gemalt.[2])

1) Carl Justi: „Altflandrische Bilder in Spanien und Portugal." Zeitschrift für bildende Kunst XXI, 1886. Roger van der Weyden, S. 95f.

2) C. Justi a. a. O. Passavant: „Die christl. Kunst in Spanien" 1853, S. 136. „L'Éxposition d'art rétrospectif de Madrid" 1892. F. Mazerolle in der Gazette des beaux-arts 1893, I, 42. H. Hymans ebenda. S. 378.

Eine Pietà mit Johannes und Nikodemus wird weiterhin als ein Hauptstück des Brabanter Meisters erwähnt. Das Bild „St. Lukas malt die Madonna", auf den Flügeltafeln lateinische und griechische Inschriften, dürfte wahrscheinlich mit dem Exemplar dieser Darstellung identisch sein, welches aus dem Besitz der Königin Isabella von Spanien in die Kaiserl. Ermitage zu Petersburg gelangte.[1]) Den porträtmässigen Kopf des hl. Lukas verwertete der Stecher Hieronymus Cock 1572 in seiner Bildnisfolge berühmter Maler, immerhin ein Beweisgrund, dass man im 16. Jahrhundert diese Darstellung als ein Werk Roger's ansah. Die „St. Lukas-Tafel", welche Albrecht Dürer[2]) sich 1521 in Brüssel aufsperren liess, darf dagegen nicht mit unserem Meister in Zusammenhang gebracht werden. Es war eine Reliquie, ein Bild, das der fromme Volksglaube als ein Werk des malenden Evangelisten betrachtete. Dürer hätte sonst den Namen des Brabanter Künstlers, der ihm durch andere Schöpfungen vertraut war, beigefügt. Er bewunderte „zu Prüssel im Rathaus in der gulden Kammer die vier gemalten Materien, die der gross Meister Rudier gemacht hat" und sah Tafeln von ihm in St. Jakob zu Brügge und in „des Kaisers Haus Rudigers gemalt Kapelln", womit vielleicht ein Triptychon gemeint ist, mit Scenen, die sich in der Art der Sakramentsbilder in Antwerpen und Madrid im Innern einer Kirche abspielen.

Als eine eminente künstlerische That Roger's rühmt die Tradition vor allem die Erfindung seiner grossen Kreuzabnahme, deren rhythmische Gruppierung und ergreifender Schmerzesausdruck in ernster herber Grösse die Herzen der Beter aufs tiefste erschütterte und fast ein Jahrhundert hindurch in der Phantasie vlämischer und deutscher Maler fortwirkte.

Roger van der Weyden hatte dies Bild um 1440 für den Hauptaltar der Liebfrauenkirche vor den Mauern Loewens gemalt. Auf Betreiben der Regentin, der Königin Maria von Ungarn, wurde die Tafel den

1) Kaiserl. Ermitage zu Petersburg, Nr. 445, „St. Lucas zeichnet die Madonna". Das Gemälde besteht aus zwei Teilen. Das Fragment mit dem Evangelisten wurde 1850 aus der Sammlung Wilhelms II. der Niederlande erworben und stammt aus Spanien. Die zugehörige Madonna gelangte aus dem Besitz der Königin Isabella in die Kollektion de Beurnonville 1881, Nr. 279. 1884 wurde die Tafel um 60000 Frks. für die Kaiserl. Galerie angekauft. Beide Stücke sind auf Leinwand übertragen und vereinigt worden. Oben stark verkürzt. — Nach C. Justi hat das Gemälde „mindestens ebenso begründeten Anspruch auf Originalität wie das Münchener Exemplar" (Pinakothek Nr. 100), welches Boisserée 1814 in Brüssel aus dem Nachlass einer adligen Dame kaufte. Nach H. v. Tschudi (Repertorium XVII, 1894, 290) „doch wohl nur eine gute Werkstattkopie". — Photographie von A. Braun.

2) Lange und Fuhse: „Dürer's schriftl. Nachlass." S. 122 und 156.

Armbrustschützen abgekauft und für Philipp II., ihren Neffen, nach Spanien versandt. Carel van Mander berichtet von der wunderbaren Rettung des unschätzbaren Kunstwerkes, das mit seinen Flügeln wohlverwahrt einen Schiffbruch überdauerte und aus dem stürmischen Meer fast unbeschädigt aufgefischt wurde.

Philipp II. verfügte die Aufstellung des Triptychons in dem neuerbauten Klosterpalast. Wir besitzen die gefeierte Komposition, abgesehen von zahlreichen späten Kopien, in drei Exemplaren, über deren Originalität sich die Kenner nicht einigen können. Gewichtige Stimmen erhoben sich zu Gunsten der Tafel, welche noch jetzt in einer Sakristei des Escorial aufbewahrt wird. Sie finden in der erwähnten Inventarbezeichnung eine sichere Bürgschaft. Crowe und Cavalcaselle wollen dagegen dies Stück nur einem Schüler Roger's zuweisen; es sei „grau im Ton, härter in der Zeichnung als das Original in der Pradogalerie Nr. 1818". Anderen Beurteilern gilt dies letztere Gemälde als die sorgfältige Kopie des Michiel van Coxie, welche Carel van Mander erwähnte Waagen, Schnaase, E. van Even und A. Woltmann entschieden sich mit Berufung auf Johannes Molanus für die Eigenhändigkeit des Edelheer-Altares, einer verkleinerten Nachbildung, die in der Peterskirche zu Loewen bewahrt wird.[1]) Das Exemplar im Escorial hielt Waagen für eine spätere Wiederholung dieses Bildes von der Hand des „jüngeren Roger". Ein Zweifel an der Originalität dürfte mit solchen abweichenden Gutachten unserer Kenner kaum zu begründen sein. Die weltentlegene düstere Aufbewahrungsstätte der ursprünglichen Schöpfung, die vorzügliche Qualität der Kopien tragen wohl allein die Schuld, wenn bisher Roger's epochemachende Leistung keine einmütige Würdigung gefunden hat.

Die Kreuzabnahme im Escorial ist das Werk eines reifen Historienmalers, der seine Figuren nach sorgfältiger Erwägung zu wohlgeordneten Gruppen zusammenfügt. Die planvolle Komposition deutet auf eine lange Vorgeschichte, auf mannigfache heisse Bemühungen zurück. Unter den Anstrengungen, die wirksamste Lösung eines schwierigen künstlerischen Problems endgültig zu erzwingen, erstarrte die Phantasie des Bildners. Wir bewundern die monumentale Grösse der Gestalten, die Energie des Ausdrucks, die Schärfe und Geschlossenheit der Konturen, die sich dem Gedächtnis unmittelbar einprägen, aber wir vermissen die Ursprünglichkeit und lebendige Frische der Conception, die uns dauernd an ein Kunstwerk fesseln. Auf jedes schöne Vorrecht des Malers, den erquickenden Blick in die freie Natur, eine breitere reizvolle Ausgestaltung des Beiwerks hat der Meister verzichtet, indem er die Figuren wie holzgeschnitzte Statuen in ein enges schreinartiges Gehäuse zusammenschiebt. Wie auf schmaler Bühne ist jede nach dem Masse ihrer Anteilnahme an dem grossen gemeinsamen Schmerz dem Beschauer zugewandt. Der ohnmächtig zusammenbrechende Körper der Madonna schneidet die Bildfläche in gleicher Linie wie der vom Kreuz herabsinkende Leichnam des Herrn. Das Doppelmotiv der Handlung, welches Rafael in seiner „Grablegung" zur Absonderung der Frauengruppe veranlasste, soll auf diese Weise gleichzeitig durchgeführt werden. Ein doppelter Schmerz soll gleichmässig die Andacht rühren. Ähnliche Gruppen beugen sich zu beiden Seiten gramerfüllt über das durchbohrte Mutterherz und zu den klaffenden Todeswunden des Erlösers.

Roger van der Weyden hat sich mit dem ergreifenden Sujet eindringlich beschäftigt. Auch das Gemälde, welches Cyriacus von Ancona im Palast zu Ferrara sah, scheint eine Kreuzabnahme gewesen zu sein. Für die von mir aufgestellte These der Identität des sogenannten Meisters von Flémalle mit Roger in seinen Jugendjahren ist es daher von hohem Wert, dass sich die Vorstufen der berühmten Komposition in Werken dieses Anonymus nachweisen lassen.

Die Tafel im Städel-Institut zu Frankfurt Nr. 105 mit dem reuigen Schächer am Kreuze und den Halbfiguren zweier Zuschauer, die sich in tiefster Ergriffenheit staunend aufwärts wenden, ist nur das Bruchstück eines verlorenen Flügelaltars, dessen Komposition aus einer verkleinerten Kopie deutlich hervorgeht. (Liverpool, Royal Institution Nr. 39. Lichtdruck in Conway's Publikation. London 1884.)[1]) Das Mittelbild dieses Triptychons enthielt die Kreuzabnahme in noch grösserer dramatischer Bewegtheit wie Roger's Gemälde im Escorial. In einer Anzahl lebhaft gestikulierender Gestalten spiegelte sich der erschütternde Eindruck des vollbrachten Opfertodes Christi und die vielfältige Gemütsbewegung beim Anblick seines von bitteren Qualen verzerrten Leichnams. Ebenso sollte auch die Mühe und Unruhe geschildert werden, welche das behutsame Herabheben des starren Leibes vom

1) Johannes Molanus berichtet in seiner Historia Lovaniensis, dass Wilh. Edelheer, seine Hausfrau Aleyda und sein Sohn 1443 am Altar des hl. Geistes in St. Peter die Kapelle des hl. Jacob errichteten. Für diesen Edelheer-Altar habe Roger Gemälde ausgeführt. Das erhaltene Triptychon zeigt allerdings St. Jacob und Elisabeth als Patrone der genannten Stifterfamilie. Eine Inschrift bezeugt das Jahr 1443 als Entstehungsdatum. Die Technik der Malerei und der Charakter der Schrift deuten aber darauf hin, dass Roger's Edelheer-Altar hier nur in einer späten Kopie erhalten ist. Die Trinität an einer Aussenseite der Flügel wiederholt eine Komposition des sog. Meisters von Flémalle. E. van Even, L'ancienne école de peinture de Louvain.

1) Die Gestalt des unbussfertigen Schächers dieses Altarwerkes setzte der „Meister der Bandrollen" auf seine Stichreproduktion von Roger's Kreuzabnahme



Abb. 7. Die Kreuzabnahme. Kopie nach Roger van dei Weyden. Dresdener Galerie.

Pfahle verursacht. Die Wiedergabe der äusseren Aktion steht also im Mittelpunkte des künstlerischen Interesses. Der entstellte Oberkörper des Heilands ruht auf dem Knie des Jüngers, der vorsichtig zurückgelehnt die Leiter am Kreuz heruntersteigt. Haupt und Arm Christi sind leblos herabgesunken, Nikodemus stützt mit einem Tuch die krampfhaft verzogenen Beine des Leichnams. An den unteren Leitersprossen sich emporrichtend, steht der reichgekleidete Joseph von Arimathia, bereit die geliebte Last entgegenzunehmen. Eine knieende Frau, ganz vom Rücken sichtbar, streckt ebenfalls hilfreich die Arme aus. Eine Gruppe links ist um die Madonna versammelt, Maria Magdalena mit dem Salbgefäss schaut wie gebannt zum Leib Jesu empor. Die Gruppierung, wie dem Leben entnommen, erscheint ungeordnet, ohne rechte Konzentration und Abrundung. Der Meister nahm daher in einer weiteren verlorenen Darstellung die Motive der rechten Hälfte nochmals auf. Das Resultat dieser Umarbeitung steht uns nur in Antwerpener Kopien aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts vor Augen, die allerdings auf die Typen und malerische Behandlung des Originals nur einen bedingten Schluss gestatten und ausserdem nicht frei von störenden Zuthaten sind. An mancher scharf ausgeprägten Eigenart der Auffassung und Komposition ist jedoch dies Phantasieerzeugnis des sogenannten Meisters von Flémalle deutlich selbst in fremder Übertragung noch kenntlich. Lage und Linien des Körpers Christi entsprechen durchaus dem obengenannten Bilde. Wo kleine Abweichungen zu beobachten sind, kennzeichnen sie den Übergang zum Loewener Altarwerk. Wie hier verharren die verrenkten Gliedmassen in der unnatürlichen Lage, die sie im Kreuzestod annahmen. Die erstarrten Arme schmiegen sich nicht mehr an den Rumpf; während der linke Arm schlaff herabhängt, sinkt der halbgestreckte rechte, vom Träger gestützt, langsam nach. Ebenso sind die Füsse, wie in der späteren Darstellung, von dem durchbohrenden Nagel noch fest zusammengepresst. Die Angehörigen drängen sich im Kreis um den Kreuzespfahl. Maria am Fuss der Leiter niedersinkend, erfasst zum Kuss die Hand des hingeschiedenen Sohnes. Die überaus charakteristische knieende Rückenfigur erscheint ganz im Vordergrunde als Maria Magdalena, der greise bartlose Nikodemus neben ihr ist in Haltung und Ausdruck schon ganz derselbe wie auf der vielbewunderten Tafel im Escorial. Die harte Faltengebung der Gewänder und am Boden, die scharf umrissenen Kräuter und der Totenschädel sind vom Kopisten sorgfältig nachgebildet, ebenso hat er den Goldgrund des Quattrocentisten beibehalten. Nur die beiden geflügelten Putti, welche die oberen Ecken füllen, sind eine Konzession an den Geschmack der zeitgenössischen Romanisten. (Abb. 7.)

Das feiner durchgebildete Exemplar dieser Darstellung hängt als Barthel Bruyn in der Dresdener Galerie Nr. 1965, eine grössere, geringere Wiederholung im Schweriner Museum Nr. 571.

Die Differenz zwischen Erfindung und Ausführung ist zuerst Henry Thode aufgefallen. Er hielt das Gemälde für eine Kopie des Meisters vom Tode Mariae (Joos van Cleve) nach einem Kölner Spätgotiker, dem Meister des hl. Bartholomäus. Der Anschluss des letzteren an Roger's herbe Kunstweise erklärt hinreichend diese Bestimmung, seine Kreuzabnahme im Louvre Nr. 280 ist nur eine Nachdichtung der Komposition des Brüsseler Meisters. Auch der eigenwillige phantastische Kölner folgt in allen Hauptzügen dem Gruppenaufbau Roger's, welcher für Übersichtlichkeit und Einheit der Komposition so grosse Vorteile ergab. Auch er bleibt bei der reliefartigen Ausbreitung der Figuren in einer Fläche. Sind wir nach solchen Erwägungen berechtigt, die primitivere Anordnung des Flémaller's als fremde Nachahmung Roger's zu betrachten? —

Bis zu welchem Punkt man sich auf den Archaismus Antwerpener Kopisten des 16. Jahrhunderts verlassen kann, zeigt unter anderem die Halbfigur der Madonna mit dem Kind im Kölner Museum Nr. 588, die in Haltung, Kleidung und Bewegung peinlich genau der hl. Jungfrau des Flémalle-Altars nachgebildet ist, ebenso des Joos van Cleve Reproduktion der berühmten Kreuzabnahme Roger's in Heytesbury House.

„Kopien dieses hochgefeierten Werkes sind oft bestellt worden. Aber während sich alle sonst bekannten Maler eng an den Stil des Meisters von Tournay schliessen, vermochte unser Joos nur Komposition und Stellung der Figuren, diese freilich ganz treu, wiederzugeben. Nicht bloss versetzt er die etwa wie ein bemaltes Schnitzwerk auf Goldgrund gedachte Gruppe in ein weites bergiges Küstenland; er unternimmt in allem, Typen, Modellierung, Farbe, eine vollkommen freie Übertragung in sein eigenes, von der plastischen und asketischen Herbigkeit Roger's grundverschiedenes Idiom.“ (Carl Justi im Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen XVI, 1895, S. 28.)

Es ist aber nicht bloss ein vereinzeltes bedeutsames Streben, die künstlerische Fassung eines bestimmten schwierigen Gegenstandes, was den sogenannten Meister von Flémalle mit Roger van der Weyden vereint. Wie ein Schatten folgt der schemenhafte Anonymus dem Begründer der Brabanter Malerschule auf seinem Lebensweg bis in die vierziger Jahre. Aus seinem Kunstcharakter und den äusseren Umständen, unter welchen einige seiner Werke entstanden sind, hat *Hugo von Tschudi* etwa folgendes über Herkunft, Lehrgang und Aufenthalt des geheimnisvollen Malers ermittelt.

Das Feuer wallonischen Blutes äussert sich bei ihm in der frischen Beweglichkeit aller Gestalten, pulsiert in dem mächtigen Pathos und grotesken Humor seiner Schöpfungen. Auf eine frühe Thätigkeit im südlichen Flandern deuten schon zwei „sonderbare Bildnisse" in der Galerie zu Brüssel Nr. 73, 74, die man dem Künstler trotz ihrer derben Ausführung zuweist. Als Malgrund sind sorglos die Wappenschilder des „jehan barrat" und der „jehenne cambré" aus dem Jahre 1425 benutzt. Der Dargestellte ist nach den beigefügten Abzeichen ein Angehöriger der Familie à la Truye, von der ein Mitglied 1436 der herzoglichen Rechnungskammer zu Lille vorstand. Obwohl kleiner, darf das Frauenbildnis als Gegenstück angesehen werden. Es sind flüchtige Improvisationen, mit Sinn und Geschick für das malerisch Wirksame hingestellt, aber von gar geringer Sicherheit in der Durchbildung der Formen. In der gesamten Auffassung, besonders in der Beleuchtung und Modellierung des Männerkopfes, dessen abgewandte Hälfte sich hell vom Grund löst, macht sich schon das Vorbild des Jan van Eyck geltend, der sich im Dienst Herzog Philipp's des Guten 1425—1428 am Hof zu Lille aufhielt. Im benachbarten Tournay wurde Roger van der Weyden 1432 Mitglied der Malergilde.

Ein unmittelbares Schulverhältnis zu Jan van Eyck ist bei dem Meister von Flémalle ebensowenig wie bei Roger anzunehmen. Es war das Grundprinzip der neuen Kunst, die subtile Naturwiedergabe, die bildliche Fixierung des Raumes durch das Licht, was ihn mächtig anzog. Die minutiösen Kabinetstücke, die aus der Werkstatt des Brügger Realisten in den dreissiger Jahren hervorgingen, öffneten ihm die Augen für die malerischen Reize seiner niederen Stube, in welcher dämmeriges Halbdunkel den gewohnten Hausrat umwebt, aus deren schmalen Fenstern man auf ein gut Stück geschäftige Alltagswelt unter klarem Sommerhimmel hinausschaut. Die Wirkung des Lichts, das in kaum merklichen Übergängen die Luftschichten erfüllt und die zurückliegenden Gegenstände verfärbt, galt es wiederzugeben, sollte die Tafel die Tiefe des Raumes überzeugend abspiegeln.

Jan van Eyck's Bildnisse schärften den Blick für die individuelle Besonderheit jedes Wesens, für jene gesteigerte Treue der Auffassung, deren letztes Ziel die Augentäuschung ist. Persönliche Beziehungen zwischen beiden Malern mögen zugestanden werden; die Vorliebe für kühlere lebhafte Färbung, die scharfe Umgrenzung der Einzelformen durch kräftige Konturen unterscheiden jedoch die Gemälde des Flémallers wesentlich von den Gepflogenheiten im Atelier der Brüder van Eyck.

Auch von Roger van der Weyden wird ein näheres Verhältnis zum „Princeps pictorum", ein genaues Studium seiner erstaunlichen Naturschilderungen nicht allein durch italienische Autoren verbürgt. Nur ausserordentliche Leistungen im Anschluss an die grossen Kunstoffenbarungen des burgundischen Hofmalers können in Brüssel sobald aller Augen auf den Neuling gezogen haben, dass sich der bedachtsame Rat durch die allgemeine Bewunderung bewogen fühlte, ihm ein einträgliches Ehrenamt anzubieten. Der Eindruck der Schöpfungen Jan van Eyck's war bei Roger so tief und nachhaltig, dass man selbst in mancher späteren Arbeit noch dies Vorbild durchfühlt. So erinnert z. B. seine Darstellung „St. Lukas malt die Madonna" an Jan's Votivbild des Kanzlers Nikolaus Rolin sowohl durch die Anordnung der beiden Figuren in luftiger romanischer Säulenhalle als auch namentlich durch die Fernsicht über den bewegten Wasserspiegel eines breiten Flusses, der sich durch ein waldiges Thal schlängelt und eine volkreiche, wohlbewehrte Stadt durchströmt.

Als den dauernden Mittelpunkt der Thätigkeit des sogenannten Meisters von Flémalle bezeichnet sein Biograph vornehmlich Brüssel. Mancherlei deutet auch auf eine kurze Anwesenheit in Loewen hin, etwa in den vierziger Jahren. Auf eine Reise nach der iberischen Halbinsel haben die Forscher für ihren Schützling verzichtet, wie sich denn auch ein Aufenthalt Roger's in Spanien als Mythe erwiesen hat. Dagegen ist der Anonymus gleichzeitig mit dem Brüsseler Stadtmaler in Italien gewesen. Das Flügelwerk des Heinrich von Werl, 1438 in Ferrara entstanden, ist in mehrfacher Hinsicht merkwürdig. Es eröffnet mit seinem zuverlässigen Datum eine Reihe von Gemälden, die von der Nachfolge des Jan van Eyck allmählich zu dem Stil Roger's hinüberleiten. Die enge Zelle des Kölner Theologen, in der ein reflektierender Hohlspiegel die Illusion greifbarer Wirklichkeit noch erhöht, „kann nur jemand gemalt haben, dem das Verlobungsbild des Arnolfini (von 1434) noch in frischer Erinnerung stand", während in Typen, Formgebung und Gewandbehandlung „auch hier schon Roger van der Weyden mitspricht", der junge Meister, dessen Stil sich auch soeben erst in selbständigen monumentalen Leistungen kondensierte.

„In seinen Idealtypen, besonders den weiblichen, steht der Flémaller am nächsten dem Roger van der Weyden. Er steht ihm sogar sehr nahe. Hierin vor allem liegt der Grund, weshalb seine Bilder so oft diesem Meister zugeteilt wurden. Immerhin sind Unterschiede vorhanden, nur liegen sie fast weniger in der Form als im Temperament" (der Jugend). „Wie wenn zwei Künstler dasselbe Modell porträtierten. Der Flémaller giebt die Züge schärfer, pointierter" (weil frisch beobachtet und noch weniger zu festen Typen krystallisiert). „Die Augen sind bestimmter gezeichnet, die leicht gebogene Nase ist feiner, klarer gegliedert, der Mund fester und aus-

drucksvoller. Seine Typen bekommen dadurch etwas Individuelleres, Lebensvolleres. Das gleiche Verhältnis lässt sich in der Bildung der Hände beobachten. Im allgemeinen Charakter ähneln sie durchaus denen Roger's. Die Detailbehandlung aber ist viel reicher, für jede Aufgabe neu studiert. In dieser nervösen Beweglichkeit der Hände, dem feinen Schnitt der Züge, dem Reichtum sprechender Gesten liegt etwas Unvlämisches, das mehr noch als bei Roger auf die romanische Herkunft des Meisters zu deuten scheint.“ (Es ist eben der junge Rogelet de la Pasture, der sich erst allmählich in Brüssel acclimatisierte.) H. v. Tschudi a. a. O. S. 114.

Der sogenannte Meister von Flémalle wäre demnach eigentlich niemand anderes als unser Roger, nur in höherer künstlerischer Potenz. Thatsächlich wären es nur die feineren Qualitäten seiner Gemälde, ein weit intimeres Verhältnis zu der unerschöpflichen, sich stets erneuernden Natur, was den anonymen Realisten vor dem berühmten Manieristen auszeichnet. Ob eine solche Unterscheidung angesichts der ungewöhnlichen Lobsprüche, mit welchen sämtliche Schriftquellen Roger van der Weyden überhäufen, auch historisch gerechtfertigt ist, darüber möchte ich nicht entscheiden. Bisher hat die Forschung bei Bilderbestimmungen stets den entgegengesetzten Weg eingeschlagen, indem sie nur die besten durch Tradition beglaubigten Werke einer bestimmten Stilweise dem hochgefeierten Meister selbst vorbehielt, dagegen die geringere Ware an jene namenlosen Arbeiter verteilte, die ihre Erleuchtung von seinem blendenden Gestirn empfingen. Es liegt eine bittere Herabsetzung des „grossen Meister Rudier“ in der Annahme, dass ihn ein Nachahmer übertroffen habe, ein anderer seine ureigenen Ausdrucksformen zu höherer Vollendung ausgebildet hätte. Zudem bestätigen die alten Inventare der Sammlungen der Margaretha von Österreich und des Marques de Leganés das Anrecht Roger's auf Kompositionen des Meisters von Flémalle ebenso gültig wie seine Ansprüche auf die Kreuzabnahme im Escorial und den „hl. Lukas“ in St. Petersburg. Nach dem Tode des Jan van Eyck ermattet naturgemäss das heftige Streben des jüngeren Rivalen. Als einziger tonangebender Meister schaltet er von nun an einseitig mit früher erworbenen Anschauungen, verwertet er mühelos die Arbeit der Jugend. Eine ausgedehnte Werkstatt wiederholt seine beliebtesten Kompositionen, und seine eigene Erfindungskraft schöpft Motive, Typen, Charaktere allmählich immer ergiebiger aus den Werken der eigenen Vergangenheit als aus den umgebenden Erscheinungen. Wenn wir auch diese ungünstige Wandlung seines Talents schrittweise verfolgen, schliessen sich die verschiedenartigen Züge zum einheitlichen Charakterbild zusammen, und wir erkennen die Wesenseinheit Roger's mit seinem rätselhaften überlegenen Doppelgänger, dem Meister von Flémalle.

Auch an den Namen Roger van der Weyden knüpft die moderne Stilkritik eine Anzahl Gemälde, die sich in durchaus verwandter Weise wie die Werke des Meisters von Flémalle an Jan van Eyck's Kabinetstücke anschliessen. Den gepriesenen Tafeln des Anonymus stehen diese Bilder Roger's weder in der Ursprünglichkeit und Schärfe der Naturaufnahme noch an delikaten Reizen der malerischen Behandlung im mindesten nach, zeigen dagegen in Typen, Formgebung, Kolorit eine so weitgehende Analogie, dass eine festbegrenzte Sonderung der Werke selbst den Entdeckern des geheimnisvollen neuen Meisters überaus schwer fällt. Stets sind es Andachtsbildchen, von vornehmen Kunstfreunden für ihren Privatgebrauch bestellt. Mit einem beruhigenden, tröstlichen Inhalt verbinden diese Kleinode eine schimmernde Farbenpracht, eine minutiöse Detailausführung, welche selbst das verwöhnte Auge des ästhetischen Feinschmeckers entzückt. Ein lyrischer Empfindungskreis beherrscht die feinen Figürchen. Jan von Eyck's Dresdener Reisealtärchen, Maria mit dem Kind in der Kirche, die „Madonna am Brunnen“ von 1439 und die unvollendete „St. Barbara“ aus der Sammlung van Ertborn in Antwerpen, dies waren die unerreichten Vorbilder jener hochgeschätzten vlämischen Kleinkunst. Auch bei Roger walten anmutende Begebenheiten aus dem Leben der hl. Jungfrau vor. Wie ein süsses Minnelied an die verklärte holdselige Fürsprecherin flechten sich diese Scenen in sein erschütterndes Drama vom Leiden Christi um der Menschheit Erlösung. Die gewaltsame Spannung herzzerreissender Passionsauftritte ist gewichen, wir treten hier in die stille trauliche Sphäre jungfräulicher Mutterliebe.

Wohl das köstlichste dieser kleinen Juwele von der Hand Roger's besitzt der Earl of Northbrook. Das Bildchen soll aus dem Kunstbesitz Friedrichs des Grossen herrühren, Passavant und Waagen fanden es in der Sammlung Aders in London, später bei dem Dichter Samuel Roger; 1892 war es im Burlington Fine Arts Club Nr. 14 ausgestellt.[1]) (S. die Kunstbeilage.)

Unter feingemeisseltem gotischen Bogen thront Maria in einer Nische, das Christkind an der Brust. Die Jungfrau schaut, in ernstes Sinnen versunken, mit inniger Zärtlichkeit auf den Welterlöser in ihren Armen. Sie ahnt dessen Schicksal, sie weiss, welch übermenschliches Leid die Himmelskrone ihr auf-

1) James Weale & Jean P. Richter: A descriptive catalogue of the collection of pictures belonging to the *Earl of Northbrook*. London 1889. Passavant: „Kunstreise“ I, 211. Waagen: Treasures II, 78. Kugler II, 372. Hotho II, 203. v. Tschudi: „Repertorium“ XVI, 1893, 102. — Höhe des Bildes 0,14 m. Breite 0,10 m.

bürdet, die glitzernd auf ihrem Scheitel steht. Ihre goldigen aufgelösten Locken umfliessen in feinen Fäden das zarte Oval des Antlitzes, den schmalen Hals und fluten über die Schultern. Maria ist uns völlig zugewandt, wir erkennen ähnliche Gesichtszüge wie bei der Madonna Somzée, nur sind die Linien weicher, anmutiger geworden. Die grossen niedergeschlagenen Augen stehen genau in einer Achse, doch die schweren Liddeckel sind nicht mehr so scharf umrissen; die Nase ist fein und gerade, der zierliche Mund fest geschlossen. Die Jungfrau trägt ein tiefblaues Kleid mit grünlichem sammetnen Schimmer, graues Pelzwerk umsäumt die Ärmel und wird an einem umgeschlagenen Gewandzipfel sichtbar. Bauschig breitet sich die schwere Stoffmasse in wirren rundlichen Falten über die steinernen Thronstufen. Der Jesusknabe auf ihrem Schoss ist ein getreues Abbild des Kindes auf dem Flémalle-Altare. Das nämliche runde fleischige Gesichtchen mit aufstrebendem Näslein und den staunenden Augen hängt am Busen der Mutter. Lichtes krauses Haar deckt nur den oberen Teil des Schädels und bildet ein abstehendes Schöpfchen, Stirn und Hinterkopf bis über das Ohr kahl lassend. Am kleinen Hals zeigen sich dieselben feinen Hautfalten, die Händchen sind wie dort ungewiss tastend bewegt und stehen in scharfbeobachtetem Gegensatz zu den reifen, wunderbar sensiblen Frauenhänden der Madonna, deren Rechte mit dem Ehering den Leib des Knäbleins umfasst, während die Linke sich in die weiche Brust eindrückt. Ein ziegelrotes weites Röckchen mit dunklem Muster, hellgefüttert, verhüllt den Kindeskörper und bildet einen lebhaften Farbenkontrast zu der dunklen Tracht der heiligen Jungfrau. Das Inkarnat ist überaus zart und hell; die Wangen der Madonna sind leicht gerötet, kreidige Lichter stehen neben graulichen Halbtönen und verleihen der harten Farbfläche einen emailartigen Schimmer.

In täuschender Plastik lösen sich die farbigen Gestalten von dem lichten silberigen Grund. Ein duftiges Helldunkel breitet sich aus dem beschatteten Winkel über die Figuren und rundet die Formen, Schlagschatten zittern an der Rückwand und messen den engen Luftraum hinter den Körpern.

Mit besonderer Liebe und feinfühligem Verständnis ist der architektonische Rahmen durchgebildet. Das reichgegliederte gotische Gehäuse, das regelrechte Steingeäst des Masswerkes, die zackigen Krabben und Fialen sind wie aus Metall ciseliert und durch weissliche Profile und kräftige Schatten hervorgehoben. Unter Baldachinen an den Strebepfeilern stehen die Statuen von Abraham, David, Melchisedek und der Propheten. Reliefs in der Höhe enthalten die sieben Freuden Mariae. Diese gotischen Zierformen entsprechen in ihrer malerischen Wiedergabe vollkommen den phantastischen Baulichkeiten der Diptychons in der Pradogalerie mit dem „Sposalizio“ und der „Verkündigung“. Ähnlich wie dort spriessen auch Akalei, Iris und Lilien an den Mauern empor.

Trotz der minutiösen Feinheit aller Details ist nirgends eine tüftelnde Ängstlichkeit des spitzen Pinsels wahrnehmbar. Die Behandlung ist frisch und keck, von lebhaftem Gefühl für das malerisch Reizvolle durchglüht.

Dieselbe elegische Seelenstimmung spricht auch aus einem anderen kleinen Madonnenbild, das sich im K. und K. Hofmuseum zu Wien Nr. 671 befindet.[1]) Die Jungfrau steht das Kind nährend in gotischem Gehäuse. Der Jesusknabe ist nackt, nur mit einem feinen Tüchlein umhüllt. An der Rückwand der Nische prankt ein rotes golddurchwirktes Gewebe und breitet sich über den leuchtenden Thronsessel. In der Hohlkehle des Rahmens wird oben in Steinfarbe die segnende Halbfigur Gottvaters sichtbar; seitlich sind Statuen, Adam und Eva, auf zierliche Sockel gestellt. Die Durchführung ist von ähnlicher Sorgfalt wie beim Täfelchen des Earl of Northbrook, doch etwas härter, schon mehr der späteren Art Roger's angenähert. Das Helldunkel ist weniger ausgesprochen. Die Malerei zeigt nicht mehr ganz dieselbe zarte Vollendung und jenen duftigen Ton.

In diesem Wiener Marienbildchen hat man nun ein Werk Roger's wiedererkannt, welches Marcantonio Michiel 1530 in der Casa Vendramin zu Venedig bewunderte. Mit dem Inhalt unserer Tafel würde freilich die Beschreibung des Anonymo Morelliano im allgemeinen übereinstimmen, doch fehlt leider der sichere Nachweis und jedes hervorstechende Kennzeichen, das der alten Bestimmung auch für das Wiener Bildchen entscheidende Beweiskraft verleihen könnte. Denselben Gegenstand in verwandter Auffassung haben auch andere Maler, z. B. Jan van Eyck in zierlichen Kabinetstücken behandelt. Solange die Provenienz des Wiener Gemäldes unbekannt bleibt und die Identität mit jener Tafel in Venedig nicht unbedingt feststeht, darf die alte Benennung nur als ein weiterer wertvoller Wahrscheinlichkeitsgrund neben anderen bei unserer Untersuchung in Berechnung gezogen werden. Indessen ergänzen stilkritische Be-

1) Wiener K. und K. Hofmuseum, Nr. 671 (1385). Höhe 0,18 m. Br. 0,12 m. L. Scheibler: „Repertorium“ X, 291. v. Frimmel: Kl. Galeriestudien. Lief. II, 1895. v. Tschudi „Repertorium“ XVII, 289. — Frizzoni: „Notizia d'opere di Disegno etc., Bologna 1884. v. Frimmel: „Quellenschriften“, Neue Folge, I, 1888, S. 108/109. „El quadretto in tauola della nostra donna sola cun el puttino in brazzo, in piedi, in un tempio Ponentino, cun la corona in testa, fo de mano de Rugerio da Brugies, et è opera a oglio perfettissima. — Die zugehörige St. Katharina nahm vielleicht früher die Rückseite ein. Photographien Hanfstängl und Loewy. — Klassischer Bilderschatz Nr. 1279 und 1268.

obachtungen die alte Schriftquelle und vermitteln den mangelnden Zusammenhang; L. Scheibler, Th. von Frimmel, H. von Tschudi lassen wenigstens die Urheberschaft des Roger van der Weyden gelten. Nach dem Gutachten der Herausgeber des „Klass. Bilderschatz“ F. von Reber und A. Bayersdorfer hingegen „stammt das Bildchen vielleicht von der Hand eines um einige Jahrzehnte jüngeren Meisters“, womit wohl der Meister von Flémalle gemeint ist.

Ein auffälliger Umstand versetzt in der That das zur Madonna gehörige, etwas flüchtigere Gemälde der heiligen Katharina (Wien, K. und K. Hofmuseum Nr. 673) in die Nähe einer Komposition des Meisters von Flémalle, seiner „Geburt Christi“ im Museum zu Dijon Nr. 150.[1]) Die ausgestreckte linke Hand der heiligen Märtyrerin mit leicht gekrümmten Fingern, welche den roten Mantel ein wenig ungeschickt emporstreift, gleicht nämlich in Form und Bewegung der Hand der ungläubigen Salome, die zitternd das Gewand von ihrer verdorrten Rechten zurückschiebt. Nur der Daumen ist mehr nach aussen gebogen, eine Eigentümlichkeit, die man aber bei der Hand der knieenden Zelanie mit dem Spruchband gleich daneben wiederfindet. Diese Übereinstimmung wiegt um so schwerer, da sie nicht allein steht. H. von Tschudi hat schon früher auf solche Analogien zwischen Bewegungsmotiven und Handgesten auf Bildern Roger's und des Meisters von Flémalle hingewiesen.

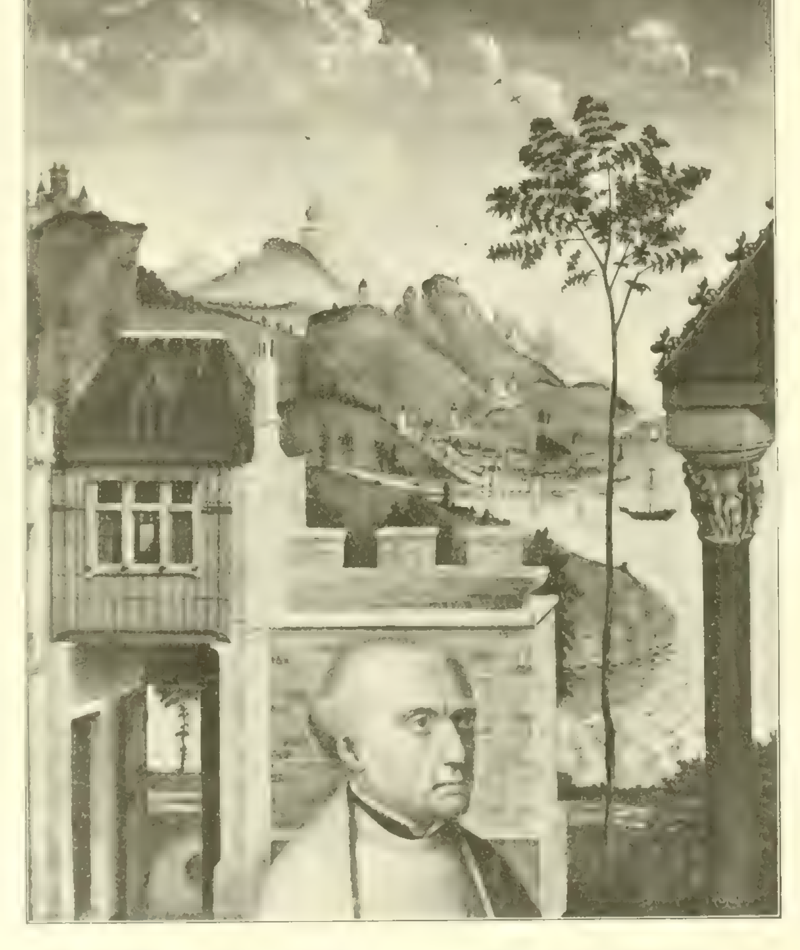


Abb. 8. Landschaftlicher Hintergrund. (Ausschnitt.)
Turin, Pinacoteca reale.

Mit dieser Darstellung der Geburt Christi in Dijon stehen auch zwei Flügeltafeln Roger's in der Pinakothek zu Turin Nr. 312 und 320 inhaltlich wie stilistisch in naher Beziehung.[1]) Sie zeigen die Heimsuchung Mariae und den verehrenden geistlichen Donator. Beide Gemälde haben stark gelitten, so dass die ursprüngliche Farbenwirkung nicht mehr unversehrt erkennbar ist. Bei der Stifterfigur ging auch die Zeichnung des Meisters unter barbarischer Übermalung vollständig verloren. Zum Glück blieb uns der landschaftliche Hintergrund erhalten, ein früher Versuch des genialen Malers, über die vielgestaltige Welt eine einheitliche Stimmung auszubreiten und die freie Natur im Lichtschimmer einer bestimmten weihevollen Stunde festzuhalten. (Abb. 8.)

Aus einem stillen, etwas verwilderten Garten schauen wir hinaus in den erquikkenden klaren Sommermorgen. Die soeben aufsteigende Sonne beglänzt und vergoldet die Gegenstände, intensive seitliche Strahlen steigern ihre plastische Wirkung. Eine feiertägliche Stille ruht über der Gegend. Das stattliche Burgthor, aus roten Backsteinen regelrecht gefügt, steht verlassen. Die eisenbeschlagene Pforte ist weit geöffnet. Das Frühlicht streift die Holzwände des leeren Wächterstübleins, mit dem spitzen Schindeldach und den niederen Fenstern, die den Eingang beherrschen. Ein Eschenbäumchen streckt neben der

1) Museum zu Dijon Nr. 150. Höhe 0,87 m. Br. 0,70 m. Lichtdruck bei v. Tschudi a. a. O. S. 90.

1) Pinacoteca reale zu Turin Nr. 312 und 320. Höhe 0,89 m. Br. 0,36 m. Dort „Imitazione di van Eyck“ benannt. Vergl. E. Jacobsen im Archivio storico dell' arte III., 1897, S. 208.

Mauer schlank emporgeschossen seine dünne Laubkrone in die helle Atmosphäre. Die zierliche Säule vor dem anbetenden Prälaten deutet mit ihrem Figurenschmuck auf eine freudige Begebenheit im Mittelbild. An dem feingemeisselten Kapitäl erkennt man David, den jungen König der Juden, der den Riesen Goleath erschlägt, und von Männern getragen, die Riesentraube, die verheissende Frucht aus dem Lande Kanaan. Über Dachfirst und Mauerzinnen hinweg öffnet sich der Blick in die Ferne. An einer kühlen Seebucht türmt sich das Gestade in wundersamen Felsgebilden auf, deren Kuppen und Zacken das Morgenlicht entzündet. Ein frischer Wind kräuselt die graugrünen Fluten und hebt die Dünste an den Felshörnern empor zu lichten Flocken und Silberstreifen am tiefblauen Himmel. Ein Kranichzug strebt durch die dünne Luft der Heimat zu. An den „wilden Berg mit allen seinen Schluchten“ lehnt sich die volkreiche Handelsstadt, ihre wehrhaften Mauern spiegeln sich in klarem Gewässer. Das scharfsichtige Auge des Malers unterschied deutlich den langgestreckten Bau der gotischen Kathedrale mit wuchtigem Vierungsturm, das schmucke Rathaus, Klöster, Kapellen im wirren Haufen giebeliger Bürgerhäuser. Eine starke Veste auf ragendem Felsen schützt das Weichbild, ein Leuchtturm in der Höhe späht in die Ferne. Zum Stadtthor hinaus, über die Bogen der Brücke ziehen frühe Wanderer. Reiter nähern sich auf schlängelnden Pfaden durch das fahle Gelbgrün der Wiesen, zwischen dem dunklen Laub vereinzelter Bäume. Reichbeladene Schiffe liegen im Hafen, andere stechen in See, die Segel vom Morgenwind geschwellt. Von steiler Klippe schaut rechts ein Herrenschloss hernieder, Bergfried und Giebel zeichnen sich scharf ab vom hellen Horizont. Liebevoll hat sich der Künstler in die Wiedergabe aller Einzelheiten versenkt. Er kombiniert das Verschiedenartigste und baut niederländische Städte unter wildzerklüftete Felsen an die Küsten des Mittelmeeres. Ein solches Landschaftsbild kann der Vlame nur gemalt haben, nachdem er zum mindesten die Berggestade Liguriens mit hellem Auge angeschaut hatte.

Erinnert auf der linken Flügeltafel die stimmungsreiche Landschaft an verwandte Arbeiten des sog. Meisters von Flémalle, so finden wir auf der rechten Seite auch bei den hier erhaltenen Figuren seine Charaktere und Formgebung. Die heilige Jungfrau, welcher Elisabeth lobpreisend entgegengeeilt ist, gleicht durchaus der demutvollen schamhaften Gottesgebärerin auf dem Weihnachtsbilde zu Dijon. Das nämliche hoheitsvolle ernste Antlitz mit rundlichen Wangen und Doppelkinn wird von blonden Locken umrahmt. Unter der hohen freien Stirn sind die scharfumrandeten Augenlider ebenso niedergeschlagen, zeigt sich dasselbe schmale gebogene Näschen, der herbe festgeschlossene Mund.

Auf einem einzelnen kleinen Täflein hat Roger später dieselbe Scene der Heimsuchung nochmals vorgeführt. Der Vergleich beider Gemälde ist für die Erforschung des Umschwungs in Auffassung und Stilweise des Meisters überaus lehrreich. (Abb. 9 u. 10.)

In allen Hauptzügen der schlichten, durch die Tradition festgestellten Komposition entspricht das Bildchen in der Sammlung des Freiherrn *Speck von Sternburg* zu Lützschena[1]) vollkommen der grösseren Darstellung in Turin. Auch ist die Durchbildung mancher veränderter Einzelheiten von solcher Vollendung, dass wir diese verkleinerte Wiederholung ebenfalls Roger van der Weyden selbst zuzuweisen haben.

In der Nähe ihres stattlichen Wohnsitzes begrüsst und umarmt die alternde Elisabeth zärtlich die Verwandte, die sich dienstbereit als Pflegerin anbietet. Beide Frauen legen sich gegenseitig die Hand auf den gesegneten Leib. Die Mutter des Täufers Johannes erscheint auf beiden Gemälden in eigentümlich gezwungener steifer Haltung. Der eingeknickte Rücken und die vorgestreckten Arme sollen die momentane freudige Bewegung wiedergeben. Über dem blassroten, weissverbrämten Kleid hängt ein gleichfarbiger Mantel in harten knitterigen Falten um die mageren Hüften. Die Züge des gebräunten Gesichtes sind auf der Tafel in Lützschena weichlicher, verschwommener geworden. Weit bedeutsamer und wesentlicher sind die Unterschiede in beiden Darstellungen der Madonna. In dem späteren Bilde ist jede Spur individueller Sonderheit aus dem lieblichen Antlitz gewichen. Die Züge sind nicht mehr der Natur entnommen, sondern ausschliesslich nach einer festen Vorstellung konstruiert. Unschwer erkennt man das sanfte Marienideal des Mirafloresaltares wieder, nur sind die Linien zarter, der Ausdruck beseelter, anmutiger. Die Gewandmotive hingegen scheinen direkt nach dem Modell studiert, ebenso die feinfühligen weichen Hände. Besonders reizvoll ist die Rechte der heiligen Jungfrau gebildet, die den blauen Mantel mit grauem Pelzfutter bauschig emporrafft, wobei der Fransensaum zierlich durch die schmalen beschatteten Finger gleitet.

Bei „Mariae Heimsuchung“ weist schon das Bibelwort den Maler auf eine umfassendere Ausgestaltung der landschaftlichen Umgebung hin. Wir überschauen den weiten Weg, den Maria hilfreich emporstieg und der sich mühevoll über Hügelrücken, zwischen Böschungen und Gefels emporwindet. Die Behausung des Zacharias im Gebirge verwandelt sich zum stolzragenden Rittersitz. So wenigstens wird das Reise-

1) Lützschena. Sammlung des Freiherrn Speck von Sternburg Nr. 137. Katalog 1889. Höhe 0,57 m. Br. 0,36 m. Crowe und Cavalcaselle S. 158.

ziel der heiligen Jungfrau auf beiden Gemälden Roger's geschildert, doch mit wie veränderten Mitteln! Die Landschaft auf der Turiner Tafel reiht sich ebenbürtig dem Gegenstück mit der Stifterfigur an. In wirksamer Beleuchtung dehnt sich die romanische Burg mit gotischem Backsteinanbau körperhaft im Raum. Die vorspringenden Profile der Gesimse werfen tiefe Schlagschatten auf die zurückweichenden Mauerwände; eine frische Morgenstimmung ruht über den weiten lichten Fernen. Im Vergleich hierzu steht der Hintergrund auf dem Gemälde zu Lützschena flächenhaft wie eine Kulisse hinter den Figuren. Und doch darf Flüchtigkeit dem Maler nicht zur Last gelegt werden, denn im Vordergrund, auf umhegtem Rain, hat er mit peinlicher Sorgfalt zierlich und spitzig eine ganze Wald- und Wiesenflora abgebildet.



Abb. 9. Die Heimsuchung Mariae. Turin, Pinacoteca reale.

Ähnliche Berührungspunkte verschiedener Kunstweisen wie diese beiden Bilder der Heimsuchung bietet auch „die Verkündigung“ im Louvre Nr. 595 (2202), welche Henri Hymans dem Meister von Flémalle zuschreibt.[1]) Maria und der Erzengel, nicht eben bedeutende Gestalten, weilen in einem dämmerigen Schlafgemach, das ganz erfüllt ist von dem behaglichen Hausrat, den wir schon auf dem Werl-Altar in der Stube der heiligen Barbara vereinigt sahen.

An demselben hohen Kamin hängt der blinkende Armleuchter und zeichnet seinen langgestreckten dünnen Schatten über den Steinmantel; im Winkel daneben steht noch wohlbewahrt das bauchige Fläschchen, dessen goldiger Inhalt im Widerschein an der dunklen Wand flimmert. Die nämliche geradlehnige Ruhebank ist mit roten Flaumfederkissen weich belegt. Ausser dem Lehnstuhl steht neben dem rotbehängten Himmelbett das eichene Stollenschränkchen, mit gotischem Masswerk geziert, und trägt noch dieselbe gebuckelte Messingkanne in schimmerndem Becken. Die Läden am offenen Fenster sind zurückgelegt, über grünende Fluren leuchten die schneeigen Zacken der fernen Alpen.

Zur Qualifikation als Vorlage des Werl-Altares fehlt nun aber dieser Tafel im Louvre die überlegene malerische Durchführung. Alles, was dort feinsinnig im gemütlichen Interieur des Künstlers an malerischen Wirkungen erlauscht und mit Stift und Pinsel festgehalten wurde, kehrt hier zum letztenmal halb mechanisch im Werk Roger's zurück.

Der soeben an einer Reihenfolge von Gemälden Roger's nachgewiesene Prozess einer allmählichen Erstarrung seiner Ausdrucksmittel und Charaktere lässt sich besonders schlagend an der schrittweise sich vollziehenden Umbildung eines weiblichen Idealkopfes veranschaulichen. Die hier im Ausschnitt reproduzierten Heiligenbilder entspringen sämtlich nur einer einzigen lebendigen Naturanschauung. (Abb. 11, 12 u. 13.) Bei der Sta. Barbara des Werl-Altares ist die typenbildende Phantasiekraft des jungen Meisters durch eine frische Beobachtung befruchtet; seine energische Formenbezeichnung ist hier noch bemüht, die reale Wirklich-

1) H. Hymans: „Gazette des beaux-arts“ 1893, I, 386f. Photographie A. Braun.

keit in all ihrer Anmut unmittelbar und gewissenhaft zu fixieren. Eine liebliche ernste Jungfrau, in prächtige weiche Stoffe drapiert, liest in der Stille ihres Gemachs mit aufrichtiger Spannung. Augen und Hände sind eifrig mit dem Buch beschäftigt, die Lippen unwillkürlich geöffnet. Aus allen Zügen atmet noch individuelles Leben.

Die Maria Magdalena der National-Gallery Nr. 654 wiederholt Situation und Charakterbild aus freier Erinnerung. Der in grauem Ton übermalte Grund verbirgt vermutlich ein ähnliches Interieur. Die Gewandung breitet sich entsprechend über den Boden hin. Die Farben, die sorgsame Behandlung des grauen Pelzfutters bekunden völlig denselben Geschmack. In den Gesichtszügen aber hat sich das individuelle Leben bereits verflüchtigt. Das helle Antlitz mit dem zarten Emailschimmer ist schon nach einem festen Schönheitskanon durchgebildet. Die hartumrandeten Augendeckel mit den geschwungenen Umrissen der Lider, die kurze gerade Nase, der von dieser weit abstehende, etwas leblose strenge Mund, alles dies ist für den späteren Typus Roger's so ungemein bezeichnend, dass auch H. von Tschudi seine frühere Bestimmung der Tafel auf den sog. Meister von Flémalle neuerdings wieder zurückzog. „Nur der Name Roger van der Weyden's selbst kann hier noch in Frage kommen".

Die trauernde Veronica endlich auf dem rechten Flügel des Wiener Triptychons Nr. 670 ist nur eine etwas verblasste Wiedergeburt dieses herben, scharfausgeprägten Frauentypus.

Bei der stilkritischen Feststellung einer bestimmten Formensprache beanspruchen neben den Zügen und dem Ausdruck der Köpfe besonders die Hände der Figuren und ihre Gebärdensprache unsere Aufmerksamkeit.



Abb. 10. Die Heimsuchung Mariae. Sammlung des Freiherrn Speck von Sternburg zu Lützschena.

Die Hand Roger's hat mit der des sog. Meisters von Flémalle ausser den Umrissen auch die ungewöhnliche nervöse Sensibilität gemein. Man sieht den weichen Formen die feine Organisation des empfindlichen Sinneswerkzeuges an. Pulsierende Adern verästeln sich auf dem rundlichen Handrücken, Furchen und Grübchen entstehen, wenn die langen dünnen Finger sich rückwärts heben, fühlend die Gegenstände betasten. Die Gelenke, welche die mageren Fingerglieder verbinden, sind mit weiter faltiger Haut umkleidet, die Nägel stehen manchmal etwas vor. Besonders charakteristisch ist der Daumen gebildet, welcher säbelförmig nach aussen gebogen, sich durch ein überlanges Schlussglied auszeichnet. Diese auffällige Form und verrenkte Stellung finden wir in gleicher Weise bei dem Schmerzensmann des Flémalle-Altares und der heiligen Dreifaltigkeit in Petersburg, auf dem Werl-Altar und bei den Frauengestalten des Berliner Kreuzigungsbildes wie auch bei ausgezeichneten späten Arbeiten Roger's z. B. dem Middelburger Triptychon.



Abb. 11. Sta. Barbara. (Ausschnitt.) Madrid, Museo del Prado.

Bei so vielseitig übereinstimmenden Merkmalen der Künstlerhandschrift kann es nicht wunder nehmen, wenn auch Ludwig Scheibler einzig aus Gründen der Stilkritik den Flémalle-Altar, also den Mittelpunkt, um den sich das ganze Werk jenes Anonymus aufbaut, als



Abb. 12. Sta. Maria Magdalena. (Ausschnitt.) London, National-Gallery.



Abb. 13. Sta. Veronica. (Ausschnitt.) Wien, K. u. K. Hofmuseum.

eine Hauptschöpfung des Roger van der Weyden bezeichnet.[1])

Kein überlegener Nachahmer hat einen fremden ererbten Stil hier an der Natur kontrolliert und verfeinert, sondern aus der frischen Betrachtung des Lebens erwuchs erst die eigenartige Formensprache dieser Gemälde. Späterhin trübte der allzu produktive Betrieb einer rührigen Werkstatt Roger's freudiges Schauen und Schaffen. Ein absprechendes Urteil über die malerischen Qualitäten seiner Bilder berief sich meist auf jene umfangreichen Flügelwerke, bei denen ausser der Komposition oft nur gewisse bedeutungsvolle Einzelheiten vom Meister selbst herrühren. Der Altar von Cambray kann als Beispiel dienen, wieviel Roger gelegentlich seinen Gesellen überliess, selbst wenn es sich um Aufträge vornehmer Gönner handelte. Im Inventar der Margaretha von Österreich wird ein Altärchen beschrieben, bei dem sich der Meister mit seinem Schüler Hans Memling zu gemeinsamer Arbeit vereinigte. Andere Stücke, in der späten Manier Roger's gemalt, können schon aus äusseren Gründen nicht zu seinen Lebzeiten entstanden sein, z. B. die Bildnisse des Herzogs Karl des Kühnen als reifer Mann (er regierte seit 1467), des Jan de Gros, Ferry de Clugny (seit 15. September 1473 Kanzler des goldenen Vliesses, † 1483), des Bastard Anton von Burgund und anderer.

Der unermessliche Einfluss Roger's über die gesamte nordische Kunst beruht neben den erschütternden Bildern seiner Vorstellungskraft auch auf dem Bemühen, andere an seinen eminenten Fähigkeiten teilnehmen zu lassen. Roger war der beliebteste Lehrmeister der Zeit. Welcher massgebende germanische Maler der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wäre von seinem Genius unberührt geblieben?

Bei der kritischen Scheidung seiner eigenen späten Gemälde vom Werkstattgut sollte der vorsichtige Kenner sich daher die höchste Zurückhaltung auferlegen. Eine ganze Serie seiner Kompositionen existiert in mehreren mitunter fast gleichwertigen Exemplaren.[2]) Gerade solche Leistungen der Werkstatt, in denen sich die Hand des erfindenden Meisters nicht mehr so deutlich von dem nachahmenden Fleiss tüchtiger Gehilfen abhebt, haben die Würdigung und Wertschätzung des Künstlers schwer geschädigt.

Einigen modernen Beurteilern erschien Roger van der Weyden als der Heiligenmaler der ungebildeten Volksmenge. Sein Pinsel soll zur Erbauung geringer Leute gearbeitet haben, die in der Kunst nur eine Anregung ihrer schwerflüssigen Phantasie suchten, aber für die Reize einer subtilen Naturwiedergabe, für das Spiel des Lichts, den Schmelz der Farben kein Verständnis besassen. Neben dem Fürstendiener Jan van Eyck soll er als Volkskünstler stehen; im Dienste der Kirche liefert er gesunde Nahrung für den grossen Haufen. Diese Charakteristik, welche höchstens auf etliche grosse Flügelwerke zutreffen könnte, ist allgemein gefasst nur der Ausdruck einer subjektiven Ansicht und findet in den Quellen nicht die nötige Bestätigung.

Die erhabensten und feinsinnigsten Schöpfungen des Jan van Eyck entstanden im Auftrage wohlhabender Bürger; Jodocus Vydts, der Tuchhändler Arnolfini, Jan de Leeuw, der Kanonikus Georg van der Pale sind Mitglieder schlichter Gesellschaftskreise, andererseits zählten nordische wie italienische Fürsten auch die minutiösen Tafeln Roger's zu den erlesensten Schätzen ihrer Sammlungen, die sie gewiegten Kennern mit berechtigtem Stolz zu staunender Bewunderung vorwiesen. Der Brüsseler Stadtmaler arbeitete für Lionello d'Este, Alphons von Aragonien, Francesco Maria Sforza, die Medici. Man fand späterhin seine Stücke in den Kabinetten vornehmer Kunstfreunde in Venedig und Genua, im Palast der Statthalterin der Niederlande in Mecheln.

Porträts ausgezeichneter Personen gingen aus seinem Atelier hervor,[1]) Carel van Mander berichtet von dem reichen Lohn, den ihm der Herrendienst

1) Dr. L. Scheibler ersucht mich hier noch beizufügen, dass er die Frankfurter Tafeln seit 1875 kenne und häufig auch in neuerer Zeit eingehend untersuchte. „Ich habe mich immer für *eigenhändige Werke Roger van der Weyden's* entschieden, speciell im Gegensatz zu Crowe-Cavalcaselle's Ansicht (S. 267), die ja hier nur von Schulwerken sprechen.“

2) Ausser dem St. Lucas-Bild erinnere ich hier nur an den Johannesaltar im Berliner Museum Nr. 534 B und in Frankfurt, Städel-Institut Nr. 101. Der Berliner Katalog 1891 bezeichnet die dortige Tafel als „ein Hauptwerk des Meisters aus seiner früheren Zeit“, das Frankfurter Gemälde als „Wiederholung von seiner Hand“. H. v. Tschudi hält das letztere Stück nur für „eine Werkstattwiederholung“ (Repertorium XVII, 292). Nach Schnaase VIII, 177 rühren beide Exemplare von Schülerhand. — Im Jahre 1476 stiftete Battista de Agnelli aus Pisa ein Oratorium von Roger van der Weyden, „Das Leben des Johannes des Täufers“ enthaltend, in eine Kapelle der Jacobskirche zu Brügge. (James Weale: Bruges et ses environs 133.) Zwei Fragmente der Berliner Tafel stammen aus der Sammlung des Königs Wilhelm der Niederlande, das dritte aus England. Das schwächere Frankfurter Gemälde wurde 1840 von Benucci angekauft und stammt „aus dem Mailändischen“. Photographien Hanfstängl und Braun. Klassischer Bilderschatz Nr. 421. — Auch das von Gustav Pauli (Zeitschrift für christl. Kunst XI, 273) besprochene Brustbild des dornengekrönten Christus nebst der Mater dolorosa gehört zu den beliebten oft wiederholten Erfindungen Roger's. Ob das Gemälde im Museum zu Varallo-Sesia wirklich ein Original Roger's ist, lässt sich nach der Abbildung nicht entscheiden.

1) Bildnisse Philipp's des Guten in der Art Roger's finden sich im Palacio real zu Madrid, im Antwerpener Museum Nr. 397 mit stark verzeichnetem linken Auge, in der Galerie zu Lille Nr. 213 u. s. w. Das Porträt Karl's des Kühnen in der Kollektion der Margaretha von Österreich kann nur ein Jugendbild gewesen sein.

einbrachte. Neben dem Herzog Philipp steht unter seinen Patronen der Kanzler Nicolaus Rolin, der Schatzmeister Peeter Bladelin, der Bischof Jean Chevrot von Tournay. So dürften denn die äusseren Verhältnisse, unter denen die beiden grossen Maler Jan van Eyck und Roger geschaffen haben, nicht so sehr unterschiedlich gewesen sein. Der Gegensatz liegt nicht hier, sondern im Temperament, in Roger's dramatischer Befähigung, die ihn zum Pathos des grossen Tragödienstils hinzog. In den Gemälden des sog. Meisters von Flémalle aber sprüht ungehemmt dasselbe Feuer, regt sich der schroffe Naturalismus, die rücksichtslose profanierende Auffassungsweise einer Sturm- und Drangperiode. — Zur Ergründung schwer fassbarer Künstlercharaktere ist die historische Forschung oft schon zu den Wurzeln einer weitverzweigten Thätigkeit hinabgestiegen und hat in den frühen Werken das lautere Bild des Strebens und der Naturanschauung grosser Meister gefunden. Auch von dem überragenden Talente Roger's, seiner schätzenswerten malerischen Begabung und Vielseitigkeit werden wir erst dann eine rechte Vorstellung gewinnen, wenn wir auch die besten Erzeugnisse seines Jugendeifers mit in den Kreis der Betrachtung ziehen.

AUSSTELLUNG VON GEMÄLDEN DER LOMBARDISCHEN SCHULE IM BURLINGTON FINE ARTS CLUB

LONDON APRIL — JUNI 1898

VON *GUSTAV PAULI*

(Schluss.)

WENN uns bei Boltraffio die ehrliche Schlichtheit der Empfindung besonders angenehm berührt, so stösst uns Cesare da Sesto ab durch die entgegengesetzte Eigenschaft einer bis zur vollkommenen Affektation gesteigerten Geziertheit. Indessen ein solches ästhetisches Urteil ist dem Zeitgeschmack mehr oder minder unterworfen. Über ein sehr tüchtiges Können verfügte Cesare jedenfalls, und wir dürfen uns nicht darüber wundern, wenn in einem Zeitalter der geschminkten Grazie eine seiner gespreizten süsslich lächelnden Madonnen als ein Meisterwerk Leonardo's gefeiert wurde. Ich meine die Vierge au basrelief, die in drei verschiedenen Versionen bekannt ist, von denen eine sich in Mailand, in der Brera, befindet, die andere in der Ermitage zu Petersburg, während die dritte und beste Version hier ausgestellt war aus dem Besitz des Earl of Carysfort. (Kat. 17.) Auch für seine Anbetung der Könige (gegenwärtig im Museum zu Neapel) hat Cesare dieselbe Madonnengruppe benutzt. Alle diese Bilder entstammen der späteren Zeit des Malers, der auch das zweite grosse Gruppenbild angehört, das die Ausstellung von ihm aufwies, die Salome mit dem Haupt Johannis des Täufers. (Kat. 16. Mr. Salting.) Auch diese Komposition hat zu ihrer Zeit solchen Beifall gefunden, dass sie des öfteren von Schülerhand kopiert und auch vom Künstler selbst wiederholt wurde. Eine solche ziemlich unerfreuliche Schulkopie war im Lesezimmer des Klubs (aus dem Besitz des Colonel Cornwall Legh) ausgestellt, eine andere befindet sich in der Hampton-Court-Galerie. (Kat. 241.) Eine weitere Version von der Hand des Meisters ist ein bekanntes Bild des Wiener Hofmuseums. Gewöhnlich, und sogar von dem Verfasser des Burlington-Kataloges, wird dieses Exemplar für das beste erklärt. Dagegen möchte ich auf einige Vorzüge des Londoner Bildes aufmerksam machen. Die Henkerfigur ist hier entschieden besser, auch der leichenhafte Charakter des abgeschlagenen Hauptes ist viel deutlicher wiedergegeben. In den vollkommen ungerührten Mienen der Salome könnte man ja eine psychologische Feinheit erblicken, wenn nicht ein derartiger halblächelnder Mund, eine solche Kopfwendung mit dem fatalen Seitenblick der Augen, bei Cesare stereotyp wären. Bezeichnend ist übrigens bei diesem Bilde die Zusammenstellung der Verkaufspreise, die der Katalog giebt. Im Jahre 1805 für 1000 Guineen verhandelt, erzielte es 1855 nur noch 15000 Franken, um vier Jahre später schon für 388 Pfund 10 Schilling abzugehen. Ein grosses Hauptbild Cesare's im Besitze eines der Klubmitglieder, die Madonna zwischen den Heiligen Johannes Baptista und Mauritius (?) bei Sir Francis Cook, hatte leider wegen seines Umfanges in der Ausstellung keinen Platz finden können. An diesem sorgsam komponierten und ausgeführten Werke hätte man besonders deutlich eine Eigentümlichkeit des Malers erkennen können, die in der überlangen Bildung der Oberkörper besteht. Erfreulicher als in solchen grösseren Kompositionen ist meines Erachtens Cesare in seinen Einzelfiguren, von denen die Ausstellung zwei aufwies, beide den hl. Hieronymus darstellend. Das eine Bild aus der mehrfach genannten Sammlung Cook in Richmond (Kat. 18) ist bekannt. Eine schöne Rötelstudie zu dem Kopf des Heiligen brachte die Schönbrunner-Meder'sche Sammlung der Handzeichnungen alter Meister (Bd. II, Nr. 179). Der andere Hieronymus, der in halber Wendung nach links, mit einem Stein in jeder Hand, vor dem Kruzifix kniet, wurde im Katalog nur mit Vorbehalt unter Cesare's Namen angeführt. (Kat. 19. Bowe's Museum.) In der That erschwert auch die mangelhafte Erhaltung des Bildes das Urteil. Dennoch aber glaube ich, dass man angesichts der für Cesare durchaus charakteristischen Bildung der Ohren und Hände, die Hand des Meisters auch hier erkennen muss.[1])

1) Adolfo Venturi hält Solari für den Maler des Bildes. (L'arte I, p. 315 ff.)

Wie Ambrogio Preda und Bernardino dei Conti ist auch Giampietrino ein Geschöpf der modernen Forschung, ja die Kritik hat sich in seinem Fall ganz besonders anstrengen müssen, da nicht ein einziges seiner vielen Bilder bezeichnet war, so wenig wie die eines Melzi oder Salaino, von denen doch wahrscheinlich auch einiges auf uns gekommen ist. Skeptische Gemüter könnten daher auf den Einfall geraten, das kunsthistorische Bild des Giampietrino ebenso wie das jener beiden anderen für eine fable convenue zu erklären. Indessen es wäre wirklich schade, die ganze Gruppe der auf ihn getauften Werke in die Namenlosigkeit zurückzustossen. Eine greifbare Künstlerpersönlichkeit offenbart sich in ihnen jedenfalls, wes Namens auch ihr Träger gewesen sein mag. So reich Oberitalien an den Werken seines Pinsels ist, so selten begegnet man ihm in den Galerien diesseits der Alpen — mit Ausnahme von England. Die Burlington-Ausstellung wies allein fünf Bilder von ihm auf. Leider fehlten unter ihnen die schöne Madonna aus der Sammlung der Mrs. Murray und die Anbetung des Christkindes aus der Sammlung Cook in Richmond, die schon als Ganzfigurenbild des Meisters von höchstem Interesse gewesen wäre, wenn auch ihre Erhaltung zu wünschen übrig lässt. Soviel ich weiss, sind von Giampietrino sonst nur Halbfigurenbilder bekannt. Man erkennt sie leicht an ihrem eigentümlichen Schönheitstypus mit dem leisen träumerischen Lächeln, der länglichen schmalen Augenöffnung, an dem blassen, bräunlich modellierten Inkarnat, an ihrer Farbengebung, in der die herrschenden Töne ein tiefes Rot und daneben oft Orangegelb sind. Das schönste der ausgestellten Bilder war wohl eine Madonna aus der Sammlung Cook (Kat. 55). Herr Ludw. Mond hatte eine Salome hergeliehen (Kat. 57), an der mir besonders ein Anklang an den Schönheitstypus Luini's auffiel, mit dem unser Maler oft verwechselt wurde. Solche Irrtümer enthalten ja, wie schon mehrfach bemerkt worden ist, ein Körnchen Wahrheit, und das wird in diesem Fall in dem Einfluss Luini's auf unseren Maler zu suchen sein, der sich gewiss leichter erweisen liesse, als der Solari's, den der Katalog neben dem des Sodoma behauptet. Ausser einer hl. Familie aus dem Besitz des Captain Holford und einer Magdalena aus dem des Herrn Wickham Flower (Abb. 6) sahen wir dann noch eine Madonna Giampietrino's, die insofern besonderes Interesse beanspruchte, als sie unvollendet war. Wenn es immerhin misslich ist, über ein unfertiges Bild ein Urteil abzugeben, so wurde das doch in diesem Falle erleichtert durch die Ähnlichkeit der Komposition mit derjenigen der schönen Madonna Giampietrino's in Oldenburg und mehr noch durch die völlige Übereinstimmung des Christusköpfchens mit dem gewöhnlichen Kindertypus des Malers. (Kat. 39.)



Abb. 6. Giampietrino, Magdalena; London, Mr. Wickham Flower.

Wir verlassen mit Giampietrino den Kreis der näheren Gefolgschaft Leonardo's, und bevor wir uns denen zuwenden, die weniger rückhaltlos seinem Einfluss unterworfen waren, möchte ich einiger anonymer Bilder gedenken, die lediglich als Versionen leonardesker Entwürfe von Interesse waren. Das beste unter ihnen war eine mit Blumen bekränzte nackte weibliche Halbfigur, die mit vieldeutigem Lächeln ein Sträusschen in der Rechten erhebt. Der Ausdruck des Gesichtes und die Haltung erinnerten an jene

Gruppe von Halbfiguren des Täufers, die unter dem Namen Salaino geht. Das Londoner Bild (aus dem Besitz des Herrn Charles Morrison) war jedoch besser als die meisten sogenannten Salainos. Waagen, der dem Bilde in seinen Treasures of art (IV, 305/306) eine liebevolle Würdigung angedeihen lässt, fühlte



Abb. 7. Andrea Solario, Verkündigung Mariä; London, Mr. Arthur Kay.

sich dabei an Luini erinnert, dem sich jedoch das Bild ebensowenig zuschreiben lässt, wie einem anderen der bis jetzt bekannten mailändischen Künstler. — Earl Spencer hatte einen lebensgrossen weiblichen Halbakt hergeliehen, in dem man mit geringen Abweichungen die Haltung der Mona Lisa wiedererkannte. (Kat. 40.) Zwei andere und, wie wir gleich hinzusetzen wollen, bessere Versionen dieses merkwürdigen Entwurfes befinden sich in der Ermitage und in Chantilly, erstere ein Gemälde, letztere eine Kohlenzeichnung.[1]) Auf dem Bilde Lord Spencer's liest man in der linken unteren Ecke die wohl aus dem 17. Jahrhundert stammende Aufschrift „La belle Gabrielle". Der Schreiber scheint damit die Dargestellte in die Kategorie der professionellen Schönen verwiesen zu haben, und der Ausdruck der Dame widerspricht seiner Auffassung keineswegs. Als das Urbild der drei Akte müsste man meines Erachtens nicht sowohl das fertige

1) Die Zeichnung in Chantilly, entschieden die beste der drei Versionen, braucht durchaus nicht, wie der Burlington-Katalog meint, für eine Vorarbeit zu dem Petersburger Gemälde gehalten zu werden.

Gemälde der Mona Lisa, als eine verschollene Vorstudie Leonardo's zu dem Bilde ansehen. Dass Leonardo in seinem unablässigen Bemühen auch für ein Damenbildnis sich durch Aktstudien vorbereitet habe, ist keineswegs unwahrscheinlich. — Von der mehrfach erscheinenden Colombina sah man eine mittelmässige Version aus dem Besitz des Captain Holford. (Kat. 71.) Eine wohl kaum von italienischer Hand gemalte steife Madonna war eine freie gegenseitige Bearbeitung der Madonna Litta (Kat. 69). Dass von der Londoner Madonna in der Grotte gleich zwei Versionen nebeneinander ausgestellt waren, ist bei der Häufigkeit der Repliken des schönen Bildes nicht zu verwundern. Beide Bilder waren übrigens recht mässig, und die Zuweisung des einen (Kat. 43) an Martino Piazza nicht überzeugend. In zwei anderen kleinen Madonnenbildchen vernahm man schwache Nachklänge einer verschollenen, reizend gedachten Komposition Leonardo's, von der ein recht gutes Abbild in einer Zeichnung der Uffizien erhalten ist. (Kat. 59, 60.)

Eine der Perlen der Ausstellung hatte Andrea Solari beigesteuert, eine Verkündigung Mariae aus dem Besitz des Herrn Arthur Kay (Kat. 22). (Abb. 7.) Das schöne und wohl erhaltene Gemälde war ungemein charakteristisch für den Meister, der es auf der Höhe seines Lebens ein Jahr vor seiner Abreise nach Frankreich gemalt hatte. In der rechten unteren Ecke war es bezeichnet: Andreas de Solario. F. 1506. Mit der grössten Liebe hat der Maler sich in alle Einzelheiten des behaglichen Raumes vertieft, in dem die Jungfrau demütig vor einem frommen Buche knieend die Botschaft des Engels empfängt. Die peinliche Sauberkeit der Ausführung, die man hier unverhüllt durch Schmutz und Übermalung bewundern konnte, bringt unter allen lombardischen Meistern Solari dem Kunstgefühl des Germanen am nächsten, der sich auch an den Schwächen des Künstlers vielleicht weniger stossen wird als der Südländer, an der Plumpheit seiner Körperverhältnisse und an einer fast philiströsen kühlen Verständigkeit der Auffassung. Wenn man sich unter den übrigen Werken Solari's nach einem umsieht, das stilistisch der Verkündigung des Mr. Kay nahe verwandt wäre, so gerät man auf die Herodias in Oldenburg (Abb. 8), ein Bild, das freilich Morelli und der Katalog der Ausstellung nur für eine vlämische Kopie halten. Der Typus der Maria stimmt hier wie dort überein, ebenso wie die dominierende Geltung des Farbenkontrastes Grün-Rot. Wenn das Oldenburger Bild, das 1806 in Paris aus der Sammlung Bonnemaison erworben wurde, wirklich von einem Kopisten herrührt, so ist dieser Kopist jedenfalls ein trefflicher Maler gewesen, der seinen Solari gut verstand; leider muss er aber auch ein Betrüger gewesen sein, da er sein Machwerk mit der täuschend nachgeahmten Bezeichnung Solari's versah. Ein solcher Fall würde vereinzelt dastehen, denn soviel ich weiss, giebt es keine andere alte vlämische Kopie nach einem lombardischen Bilde mit einer so geschickt gefälschten Signatur.



Abb. 8. Andrea Solario, Herodias; Oldenburg, Grossh. Gemäldesammlung.

Die beiden anderen Bilder, welche die Ausstellung von Solari aufwies, waren minder erfreulich. Eine das Christkind anbetende Madonna zwischen zwei musizierenden Engeln (Kat. 21, Dr. Richter), ein Bild der Frühzeit, verriet deutlich venezianische Einflüsse. Berenson sagt sogar, es sei „almost as Alvisesque as any other picture not actually by Alvise himself“. Leider nur war das Bild stark übermalt. Der dritte Solari schliesslich, eine Halbfigur der Madonna mit dem Kinde aus dem Besitz des Herrn George Salting, könnte bestenfalls nur als Kopie gelten.

Unter allen lombardischen Meistern war auf der Ausstellung am reichlichsten Bernardino Luini mit etwa zehn echten Bildern vertreten. Über ihn zu urteilen ist nicht leicht. Er ist uns nur aus seinen Werken bekannt und auch aus diesen unzulänglich, da sie trotz ihrer grossen Zahl wenig über den Entwicklungsgang ihres Meisters verraten. Wir kennen bisher keine unreifen Jugendwerke von ihm, nichts, das von den inneren Kämpfen bewegter Lehr- oder Wanderjahre erzählte. Wir vernehmen wohl hie und

da in seinen früheren Fresken aus der Casa La Pelucca Anklänge an Borgognone, dann hat Leonardo's Schönheitsideal einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht, im ganzen genommen aber erscheint uns Luini doch merkwürdig gleichförmig. Seine hervorragendste Gabe war ein Schönheitssinn, der ihn nie verliess, der aber einen fatalen Beigeschmack von Trivialität hatte, von jener Trivialität, die freilich für die breite Volkstümlichkeit unentbehrlich ist. Und volkstümlich ist Luini geworden unter dem Volk der Kunstschwärmer. Aber hat sich einer von denen, die seine lieblichen Angesichter rühmen, wohl einmal gefragt, wieviel Hirn hinter diesen glatten Stirnen verborgen sei? — Ich wüsste keinen anderen Künstler, der zugleich so schöne und so einfältige Menschen gemalt hätte. Man könnte daher leicht dazu kommen, Luini zu unterschätzen, fast so leicht, wie man ihn immer wieder überschätzt. Denn anzuerkennen ist bei ihm doch der naive Ernst der künstlerischen Auffassung und Darstellung, der ihn nie gewissenlos und flüchtig werden lässt.

Das bedeutendste unter seinen Bildern im Burlington House war eine leider ziemlich schlecht erhaltene Anbetung des Christkindes aus dem Besitz des Lord Windsor (Kat. 28). Diese schön komponierte Altartafel muss um die Zeit der Fresken in Saronno entstanden sein, an die auch das Engelkonzert zu Häupten des Christkindes erinnert. Herr Ludwig Mond hatte ausser einem schönen Catharinenbilde, dessen Wiederholung (Kopie?) sich in der Ermitage befindet, eine Madonna mit dem Christusknaben und dem kleinen Johannes hergeliehen. Die leuchtende Färbung des Gemäldes war leider zum Teil auf Rechnung der Übermalungen zu setzen. (Kat. 29 und 27.) Eine ähnlich farbenkräftige Verlobung Catharinae, die in der Komposition vage an das bekannte Bild der Sammlung Poldi-Pezzoli erinnnerte, entstammte der Sammlung des Colonel Cornwall Legh. (Kat. 30.) Von den übrigen Luini's der Ausstellung möchte ich besonders ein allerliebstes Genrebildchen hervorheben, die Halbfigur eines braunäugigen nackten Knäbleins, das mit schelmischer Miene dem Beschauer ein Taschenspielerstückchen vormacht. Es hält ein Paar jener Klapptäfelchen in den Händen, die sich durch eine sinnreiche Bandverschlingung nach beiden Seiten öffnen lassen. Eben zeigt es auf der einen Seite eine hinter das Band geschobene Gräte, die es beim abermaligen Öffnen verschwinden lassen wird. Die Besitzerin des kleinen Kabinetstücks ist Lady Carysfort. — Die Ausstellung bot auch die seltene Gelegenheit, Luini als Porträtmaler kennen zu lernen. Wenigstens meine ich, dass das sorgfältig gemalte Bildnis einer brünetten reichgekleideten Schönen, die mit der Linken ihre goldene Halskette berührt, sich keinem anderen Mailänder eher als Luini zuschreiben liesse. Die sonst für den Maler ungewöhnlichen schlanken Finger sind eben eine Eigentümlichkeit des Modells. (Kat. 34. Mr. Benson.) Wenn eine halb nach links gewendete Magdalena in grünen Gewändern ebenfalls, wie der Katalog meint, ein Bildnis sein sollte, so haben wir in ihr das Urbild von Luini's Schönheitsideal leibhaft vor uns. (Kat. 35. Marquis of Lansdowne.)

Die übrigen Bilder, die der Katalog dem Meister zuwies, waren minder erheblich: drei Täfelchen mit der Legende dreier Märtyrer, in der für die Predellen charakteristischen leichtflüssigen Art gemalt, zu einem im Besitz des Duca Scotti befindlichen Bilde der Geburt Christi gehörig (Kat. 31—33), sodann drei auf Wolken stehende Engel, die wir uns vielleicht als den oberen Abschluss einer „Flucht nach Ägypten“ zu denken haben (Kat. 26), und schliesslich eine Verkündigung Mariae in Diptychonform aus der Sammlung der Mrs. Baillie-Hamilton. (Kat. 70.)

Von Luini zu Sodoma ist es ein weiter Schritt. Das wird man vielleicht immer zugegeben haben. Nur hätte man vor siebzig Jahren gemeint: ein Schritt abwärts, während wir heute ergänzen: aufwärts. Zwischen Luini und Sodoma besteht der Abstand, der einen braven vielbeschäftigten Akademieprofessor von einem zügellosen, aber eminent begabten Künstlergenius trennt. Albert Jansen hat ganz recht, wenn er in der Einleitung zu seinem allerdings nicht sehr kritischen Buche über den Künstler meint: Sodoma gehört nicht unter die grössten Maler seiner Zeit, allein wiederholt ist ihm das Grösste gelungen.

Selbst Vasari, der von giftigem Groll gegen den tollen Bazzi erfüllt war, muss ihn wider Willen immer wieder loben, wobei ihm zuweilen sogar ganz exaltierte Wendungen entschlüpfen. Und es ist wahr, wenn irgend einer, so war Sodoma von einem Schönheitssinn erfüllt, der ihm Werke von unwiderstehlicher Anmut gelingen liess. Er hat einen weiblichen Idealtypus geschaffen — mit feiner schmaler Nase, mandelförmigen Augen und einem eigentümlich holden Munde, der ihm ganz allein angehört, der in allen seinen Madonnen und heiligen Jünglingen widerhallt, und den jeder als unvergesslichen Eindruck bewahrt, der ihn einmal erfasst hat. — Dabei aber hat Vasari auch wieder vollkommen recht, wenn er es Sodoma zur Schmach anrechnet, dass er sein köstliches Pfund oft übel verwaltet habe, indem er so vieles leichtfertig „di pratica senza studio“ hinpinselte. — Auch in der Burlington-Ausstellung konnte man dergleichen neben einem wundervollen Hauptwerk sehen. — In der Beurteilung, die Herbert Cook in der Einleitung zu seinem Kataloge dem Sodoma angedeihen lässt, verdient die Bemerkung besonders beachtet zu werden, dass bei ihm der Einfluss toskanischer Kunst im allgemeinen mehr, der besondere Einfluss Leonardo's

dagegen weniger, als es zur Zeit üblich sei, betont werden müsste. Einen starken Eindruck Leonardo's auf unseren Maler leugnen zu wollen, wird wohl keinem einfallen, angesichts einer Reihe leonardesker Zeichnungen und des Urbildes der Leda in der Borghese-Galerie.

Die Zahl von vier echten und charakteristischen Bildern des Meisters im Rahmen einer so kleinen Ausstellung war dazu angethan, die meisten grossen Galerien Europas, an ihrer Spitze die National Gallery, zu beschämen, in denen Sodoma sehr ungenügend vertreten ist. Drei der ausgestellten Bilder gehörten der früheren Periode des Künstlers an, den ersten sechs bis sieben Jahren seiner Thätigkeit in Siena. Das erfreulichste von ihnen war ein Rundbild aus dem Besitz des Captain Holford, die Heilige Familie mit dem am Boden sitzenden Christkindlein, das von dem Johannesknaben verehrt wird, hinter dem zwei Engel knien. (Kat. 36.) Das Antlitz der Madonna war von zartem Liebreiz, die Farbengebung von jener Intensität, die schon Vasari als das colorito acceso hervorhebt, das Sodoma aus der Lombardei mitgebracht habe. Dabei war auf die technische Ausführung eine Sorgfalt verwendet, an der es Sodoma nur zu oft fehlen liess. Ich erinnere an die zierlichen Säume am Kleide der Maria und die feinen Goldlichter auf den Gräsern. Ein anderes Tondo, aus High Legh Hall in Cheshire stammend, gleichfalls eine Heilige Familie, fiel daneben durch flüchtige Behandlung ab (Kat. 38). Ein drittes Madonnenbild, dieses in viereckigem Rahmen, hing im Lesezimmer des Klubs. Die liebliche blonde Madonna hält das Kind auf dem Schosse, das zur Mutter aufblickt, rechts neben dem Kinde der junge Täufer, links hinter der Madonna ein bejahrter Heiliger, wahrscheinlich Joseph. Schon durch seine bleichere Färbung unterschied sich das Bild von den beiden vorgenannten. (Rev. Clementi-Smith. Kat. 74.) Keines dieser Gemälde konnte sich an Wert annähernd messen mit dem letzten Sodoma der Ausstellung, den Sir Francis Cook hergeliehen hatte, mit dem hl. Georg. (Kat. 37.) Man ist, wie mir scheint, zu der Annahme vollkommen berechtigt, dass dieses das Gemälde sei, das der Gesandte des Herzogs von Ferrara bestellt hatte, und das der Maler in einem Briefe an den Herzog vom 3. Mai 1518 als zur Ablieferung bereitstehend bezeichnet.[1]) Wir sehen hier den Mattaccio auf der Höhe seiner Entwicklung — wenn auch vielleicht nicht ganz auf der Höhe seines Könnens, die er so selten erreichte. Der Reichtum der Erfindung ist zu bewundern. Mit unbezähmbarer Wut stürzen sich Ross und Reiter auf das phantastische Drachentier. Dass die Lanze beim ersten Anprall abgebrochen ist, erscheint nur natürlich, da sie offenbar viel zu dünn war. Über dem beinahe possierlichen Ausdruck der Kampfbegier in dem Pferdekopf mit seinen gefletschten Zähnen übersieht man gern die ungeheure Bildung des Rossleibes. Die verängstigte Prinzessin ist überaus zart und anmutig wiedergegeben. Die malerische Behandlung durchgehends geistreich und leicht. Die Schatten sind hier weicher, als in den früheren Gemälden des Malers, die Färbung harmonischer, die Gewandbehandlung fliessender. Die ausgedehnte Hügellandschaft mit Motiven überreich gefüllt, erinnert, wie der Katalog mit Recht bemerkt, an den wundervollen Hintergrund der Sebastiansfahne in den Uffizien. — Alle diese Eigentümlichkeiten harmonieren durchaus mit der Annahme einer Entstehungszeit des Bildes gegen 1518.

Zu den Malern, die als Verwandte der mailändischen Schule in den Rahmen der Ausstellung aufgenommen waren, gehörten namentlich die Piemontesen. Noch ist die Zeit nicht gekommen, in der sich ihre Geschichte schreiben liesse, denn trotz Bruzza, Colombo und Bordiga ist das Material zu einer solchen noch allzu unvollkommen bearbeitet. Man kann den Kunstgelehrten ihr Versäumnis auch kaum verübeln, denn besonders anziehend sind diese Piemontesen in ihrer Mehrzahl nicht gerade. Sie haben fast alle etwas Provinziales, Altfränkisches, wie denn nur die beiden bedeutendsten von ihnen in Beziehungen getreten sind zur grossen Kunst Italiens. Diese beiden freilich hätten nie der Vergessenheit oder Nichtachtung anheimfallen dürfen, Macrino d'Alba und Gaudenzio Ferrari. Macrino nimmt in seiner Umgebung eine ähnliche Stelle ein, wie Foppa im Mailändischen. Morelli nannte ihn kurzer Hand einen Schüler Foppa's, [1]) Ugo Fleres [2]) betont dagegen bei ihm den Einfluss einer römischen Reise und der toskanischen Maler, namentlich des Ghirlandaio.

Es wurden ihm hier zwei Bilder aus dem Besitz des Herrn Wentworth Beaumont zugeschrieben, Seitenflügel eines Altarwerks, die Heiligen Agathe und Laurentius darstellend (Nr. 23 und 24). Zwei weitere dahin gehörige Tafeln haben denselben Besitzer. Die streng männliche Kunst Macrino's vermochte ich in den Gemälden nicht zu erkennen, vielmehr schienen mir der allgemeine Charakter sowie einige Eigentümlichkeiten auf Defendente Ferrari, den jüngeren (?) Zeitgenossen und Landsmann Macrino's, hinzudeuten, der unverkennbar von jenem beeinflusst wurde. Der weibliche Idealkopf Defendente's mit länglichem, spitzem Gesichtsoval ist derjenige des Macrino. Nur wird bei dem Nachahmer der Habitus dahin übertrieben, dass die untere Gesichtshälfte gewöhnlich — und so auch

1) Vgl. *Ad. Venturi*. Galleria Estense. Modena 1882. S. 39. Anm. 2. *G. Frizzoni*. Arte italiana del rinascimento. Milano 1891. S. 156.

1) Die Galerie zu Berlin. (1893.) S. 122.

2) Le Gallerie naz. italiane III, S. 69 ff.

hier — geradezu kümmerlich und zusammenschwindend gebildet wird. Als weitere Charakteristika Defendente's, die in diesen Tafeln erscheinen, notiere ich die kleinen Finger mit erstarrtem oberen Gelenk, das simple System scharfgebrochener Parallelfalten links unten am Rock der Agathe. Auch fehlen bei den Gesichtern die Grübchen im Kinn, die Macrino, stärker oder schwächer, niemals versäumt anzudeuten.

Gegenüber diesen Gemälden hingen zwei Bilder des berühmten Verwandten Defendente's, des Gaudenzio Ferrari. Das eine von ihnen möchte ich unbedenklich als das Glanzstück der Ausstellung bezeichnen, die Anbetung des Christkindes aus Casa Taverna in Mailand, jetzt der Galerie in Dorchester House angehörig (Abb. 9). Als Gaudenzio diese Tafel malte, stand er auf der Höhe seines Lebens. Hinter ihm lagen einige seiner grössten und schönsten Werke, die seinen Ruhm weit umher in der Lombardei verbreitet hatten. Die grossen Fresken in Varallo, in der Franziskanerkirche und auf dem Sacro Monte, sowie die prächtigen Altarwerke in den Kirchen seines Namensheiligen zu Varallo und Novara. Ihn erwarteten weitere Aufträge monumentaler Kunst, namentlich die Fresken in San Cristofero zu Vercelli. — Dies sagen uns freilich keine Urkunden, — das Gemälde des Captain Holford ist undatiert —, wohl aber deutlich genug die Werke selbst.



Abb. 9. Gaudenzio Ferrari, die Anbetung des Christkindes; London, Captain Holford, Dorchester House.

Die Fresken in der Cappella del Crocifisso, die 1523 vollendet waren,[1]) sind das Hauptwerk der sogenannten maniera bionda des Künstlers. Er malte damals nur rötlichblonde oder weisshaarige Menschen. Sein weiblicher Idealtypus hatte statt der feinen zarten Züge der Madonna auf dem Altar in Arona (von 1511) oder auf dem Verkündigungsbild der Lady Layard vollere Formen angenommen. Seine Farbenskala, die er damals anwendete, wies als vorherrschende Töne rot, daneben gelb und blau auf, wogegen das Grün nur eine bescheidene Rolle spielt. — Ganz anderen Charakter tragen die Hauptwerke der Vercelleser Zeit, also die Fresken in San Cristofero, die inschriftlich aus den Jahren 1532—1534 stammen, und das prachtvolle Madonnenbild im Chor derselben Kirche. Statt der goldblonden finden wir hier die brünette Komplexion vorherrschend. Der Einfluss Luini's, dessen reifste Werke Gaudenzio eben damals in Saronno kennen lernte und ein Jahr lang vor Augen hatte, macht sich hie und da geltend. Sein Madonnentypus bekommt zuweilen ein leonardeskes Aussehen. Sein Kolorit wird jetzt auf Jahre hinaus durch den Kontrast zwischen Grün und Rot bestimmt, neben denen Blau und Gelb untergeordneten Wert haben. Zwischen diesen beiden Gruppen von Malereien, die zeitlich etwa durch das Jahrzehnt von 1523 bis 1532 getrennt werden, liegt seinem künstlerischen Charakter nach die Anbetung des Christkindes aus der Sammlung Holford mitten inne. Die Krausköpfchen der Engel und die Maria haben noch das goldige Haar der maniera bionda. Der Typus der Jungfrau ähnelt dagegen stark dem in der Cappella dell' assunta zu San Cristofero (datiert 1534). Die Farbenwirkung

1) S. Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. VIII. S. 270.



Abb. 10. Bernardino Lanini, Madonna; Oldenburg, Grossh. Gemäldesammlung.

sodann beruht auf dem (vielfach modifiziert erscheinenden) Rot und Grün (Röckchen des vorderen Engels und Mantel Josephs), der dunkelblaue Mantel Mariae kommt daneben wenig zur Geltung. Die Behauptung erscheint mir hiernach nicht zu gewagt, dass das fragliche Bild in den ersten Jahren von Gaudenzio's Aufenthalt in Vercelli, also gegen 1530, entstanden sei. Nach den trockenen kritischen Glossen vergönne man mir noch einen Augenblick bei dieser wirklich lieblichen Schöpfung zu verweilen. An einem milden Sommerabend wird der Kardinal Arcimboldi[1]) der holdesten Erscheinung gewürdigt. Maria und Joseph vereinigen sich mit ihm im Gebete vor dem Christusknaben. Aus dem Himmel hat die Heilige Familie fünf kleine Englein mitgebracht, von denen drei um den Gottessohn geschäftig sind, während die beiden anderen zu Häupten der Jungfrau aus einem Notenblatt ihr Hosiannah singen. Die Darstellung dieses Vorgangs ist von allem Pathos frei, dafür aber atmet sie den erquickendsten Geist des Friedens und einer heiteren Frömmigkeit. Zu der ernsten Andacht in den Mienen der drei Erwachsenen bildet das Gebaren der Kinder ohne zu stören das glücklichste Gegengewicht. Namentlich der kleine Bursche im grün-rot schillernden Seidenröckchen, der ehrerbietig zur Maria aufblickt, während er das Christkind stützt, ist so allerliebst frisch und lebendig, wie ihn nur Gaudenzio zu malen verstand. Man meint das hastige Flattern der kleinen bunten Flügel zu vernehmen.

Selten bereitet uns Gaudenzio einen so ganz ungetrübten Genuss, denn gewöhnlich muss man sich bei seinen grösseren Gemälden mit ein paar Absonderlichkeiten abfinden oder doch mit der Überfülle der Motive, die der Meister in seine Kompositionen hineinzustopfen liebte. Es kommt hinzu, dass diese Tafel, ein paar Abreibungen abgerechnet, sehr wohl erhalten ist. Das letztere gilt auch von dem anderen Gaudenzio der Ausstellung, einem kreuztragenden Andreas, der aus der früheren Sammlung Scarpa in La Motta vor zwei Jahren durch Vermittlung des Dr. J. P. Richter in den Besitz des Herrn Ludwig Mond übergegangen ist. (Kat. 53.) Der etwa in Dreiviertel der Lebensgrösse erscheinende Heilige, der in einen scharlachenen Mantel gehüllt vor einer gebirgigen Landschaft steht, scheint ein einzelnes Altarbild gewesen zu sein, etwa wie der S. Paolo von 1543 im Louvre oder der Hieronymus in San Giorgio al Palazzo in Mailand, die derselben Stilperiode des Künstlers angehören. Als eine Eigentümlichkeit der späten Manier Gaudenzio's möchte ich dabei die einzelnen weichen Haarsträhne bezeichnen, in die der Vollbart sich auflöst, eine von den Manieren des Meisters, die auf seinen Schüler Lanini in verstärktem Masse übergegangen sind. — Einen dritten Gaudenzio der Ausstellung, die Halbfigur einer Madonna mit dem Kinde aus dem Besitz des Herrn Henry Willett in Brighton (Kat. 54), hätte man füglich unter der Kategorie der Bilder belassen können, „so man apocrypha nennt“. Diejenigen, die das Bild für echt halten, erlaube ich mir zu fragen, welchen Platz sie ihm in einer chronologisch geordneten Reihe der gaudenzianischen Werke anweisen wollen.

Die vornehmste Aufgabe kunsthistorischer Arbeit ist meines Erachtens diejenige, das Gedächtnis grosser Künstler in der Nachwelt rein und lebendig zu erhalten. Die wichtigsten Mittel, deren sich die Forschung dabei bedient, sind unzweifelhaft die Auffindung und Würdigung der echten, sowie die unbarmherzige Ausscheidung der unechten Werke, die fälschlich einen grossen Namen tragen. Solche apokryphe Werke sind oft geradezu gefährlich, weil sie das historische Bild des Künstlers trüben, ihn vor der Nachwelt verunglimpfen. Man möge es mir aus diesem Gesichtspunkt erlauben, hier ein paar derartige sogenannte Gaudenzio's anzuführen.

So befindet sich in der Pfarrkirche zu Grignasco

1) So nennt ihn nach Mitteilungen des Malers Vincenzo Balocco *G. Bordiga* in seinen Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari. Milano 1821, S. 46, und ebenso im Text zu dem Kupferwerk des *Silv. Pianazzi.* Milano 1835.

(Valsesia) eine sogenannte Genealogie der Verwandten Christi, die seit Bordiga für Gaudenzio ausgegeben wird, dabei aber in Wahrheit ein mittelmässiges Machwerk der Giovenoneschule ist, von der sich ein Bild desselben Gegenstandes in S. Antonio zu Vercelli befindet. — Die Kreuztragung Christi in der Sammlung Borromeo zu Mailand (Kat. 49) ist eine nur wenig veränderte kleine Kopie von fremder Hand nach Gaudenzio's Kreuztragung in Canobbio.[1]) — In Morbegno ist nur das Lünettenfresko mit der Anbetung des Kindes an der Aussenwand der Kaserne echt, die acht Temperabilder aus dem Leben Mariae in der Chiesa dell' Assunta sind schwaches Schulwerk. Gänzlich apokryph und ohne jeden Zusammenhang mit Gaudenzio ist sodann die Heilige Familie in der Sakristei der Kirche San Giulio inmitten des Ortasees. Die Kirche S. Antonio zu Quarona bewahrt ein nicht ganz reizloses Madonnenbild, das zu den frühesten Arbeiten des Malers gezählt wird, doch aber nur Schülerarbeit aus seiner Varalleser Zeit sein kann. Ähnlich steht es um die zehnteilige Ancona zu Santhià, die überall die Schule Gaudenzio's, aber nirgends seine Hand bekundet. Weitere Apokrypha sind in der Galerie zu Turin die Bekehrung Pauli (Nr. 651), in Varallo die Fresken der Panacea, Petri und des Täufers im Museum und die Pietà im Kreuzgang des Franziskanerklosters. In Vercelli, das doch zu stilkritischen Vergleichen der gaudenzianischen Werke ausgiebige Gelegenheit bietet, wird merkwürdigerweise immer noch in San Paolo dem Meister ein Altarbild der Anbetung des Christkindes zugeschrieben, das in allen Stücken und nicht zum mindesten in dem bleichen Kolorit sich als ein sehr charakteristischer Lanini kund thut. Einer früheren und besseren Zeit desselben Lanini gehört, wie schon Frizzoni und andere bemerkt haben, das grosse Fresko der Cena im Asilio infantile zu Vercelli. Lanini war damals noch nicht lange aus der Werkstatt Gaudenzio's ausgetreten und hatte sich viele seiner Manieren angewöhnt. Nicht viel später mag er die hübsche kleine Madonna gemalt haben, die sich gegenwärtig in der Oldenburger Galerie befindet (Nr. 40, Abb. 10), und die in den Typen der Madonna und der Engel besonders nahe steht der Ancona von 1539 in der Pfarrkirche zu Borgo-Sesia. Schliesslich mag noch eines Engels der Verkündigung gedacht sein, der aus dem Besitze des Herrn Eugen Schweitzer auf der diesjährigen Renaissanceausstellung der kunsthistorischen Gesellschaft zu Berlin zu sehen war, eines recht schwachen Machwerkes, möglicherweise einer Kopie nach Gaudenzio. Dieselbe Ausstellung enthielt eine goldechte, allerliebste Wasserfarbenstudie zu einem anderen Engel der Verkündigung aus der Sammlung Beckerath, ein Blatt, das in seiner Technik meines Wissens ein Unikum unter den erhaltenen Studien Gaudenzio's ist.

Von Lanini war, soviel ich sehen konnte, kein Bild auf der Ausstellung. Der Katalog wies ihm allerdings ein kleines und ziemlich hässliches Madonnengemälde aus der Sammlung des Sir J. C. Robinson zu (Nr. 67) mit dem Bemerken, dass es ein frühes und gutes Beispiel eines Kabinetbildes von dem sonst als Grossmaler bekannten Künstler sei. Bei Gaudenzio hätte Lanini so klotzige Kinder gewiss nicht malen gelernt — vielleicht eher bei seinem ersten Lehrer in Abbiategrasso, von dem wir nichts weiter wissen, als dass er in latinisierter Form Baldassare de Cadighis



Abb. 11. Girolamo Giovenone, Madonna mit weiblichen Heiligen; London, Mr. Herbert J. Cook.

1) Nicht viel besser steht es um die Echtheit der thronenden Madonna mit vier Heiligen in der Sammlung Poldi-Pezzoli, die ebenfalls nach einem Karton Gaudenzio's von Schülerhand ausgeführt sein mag.

genannt wurde.[1]) — Ein sehr gutes Bild der Gaudenzioschule hatte dagegen der verdiente Leiter der Ausstellung, Herr Herbert Cook, zur Verfügung gestellt, eine nahezu lebensgrosse Madonna mit dem Christuskind auf ihrem Schosse, verehrt von zwei weiblichen Heiligen, von denen die links stehende als Apollonia charakterisiert war. (Abb. 11.) Das mit dem vollen Namen des Giovenone bezeichnete Gemälde enthält in der Gruppe der beiden Hauptfiguren eine Variante zu dem Mittelbild des Triptychons in der Galerie Lochis zu Bergamo (Nr. 160), eines früheren Werkes desselben Meisters, das ausser dem Namen noch die Jahreszahl 1527 trägt. Interessant ist dabei, dass diese Komposition wiederum zurückgeht auf eine Idee Gaudenzio Ferrari's. Man vergleiche die Madonna Ferrari's mit den Heiligen Mauritius und Martin in der Galerie zu Turin (54 bis). Denselben Entwurf benutzte Ferrari noch einmal (unter Weglassung der Heiligen) für sein kleines Fresko in der Sakristei von S. Andrea zu Vercelli.[2]) Giovenone hat diesen Entwurf Ferrari's im Gegensinne benutzt mit einigen Abänderungen, namentlich in der Armstellung des Kindes. Dass die Turiner Madonna Gaudenzio's vor 1527 entstanden sein müsse, scheint mir jedoch hieraus noch nicht hervorzugehen. Es ist sehr wohl möglich, dass Gaudenzio, der seine eigenen Entwürfe oft verwendete, auch in diesem Fall eine ältere Komposition benutzt hat, die uns verloren gegangen ist. Eine derartige Vorarbeit, eine Variante der genannten Gruppe, sehen wir in einer Zeichnung der Uffizien, die Braun (Nr. 702) photographiert hat.

Von den kleineren lombardischen Lokalschulen war die Brescianische mit einem gut gemalten und erhaltenen frühen Madonnenbild des Civerchio vertreten (Kat. 68. Mrs. Baillie-Hamilton) und die Schule von Lodi mit einigen Bildern der Piazza. Das beste von diesen war ein Johannes der Täufer, der, auf einem Felsen sitzend, aus einer flachen Schale Wasser trinkt (Kat. 64. Earl of Northbrook). Die Zuweisung an Martino Piazza war in diesem Falle überzeugender, als bei einem anderen kleinen, leicht und geistreich gemalten Johannesbildchen, das sich als die Variante eines leonardesken Entwurfes darstellt (Kat. 62. Earl of Crawford).

Es ist mir nicht möglich, die Feder aus der Hand zu legen, ohne noch einmal in dankbarer Anerkennung der sorgfältigen Bemühungen des Herrn Herbert Cook zu gedenken, denen ich manche lehrreiche und genussreiche Stunden zu verdanken hatte.

1) *Vesme*, Archivio storico dell' arte. III, 79.

2) Ein Bild, das von *C. Brun* im Repertorium f. K. VI, S. 413 ohne Not dem Lanini zugeschrieben wird.

ZU DEN BILDNISSEN WINCKELMANN'S

VON *JULIUS VOGEL*

DIE neue Auflage von Carl Justi's berühmter Winckelmann-Biographie, längst schon ein buchhändlerisches Bedürfnis und auch von den Fachgenossen mit Freuden begrüsst, wird manchem Veranlassung geben, dem Begründer der Kunstwissenschaft wieder näher zu treten und vielleicht mit einzelnen Kapiteln aus seinem Leben und seiner Wissenschaft eingehender sich zu befassen, obschon der gelehrte Verfasser des genannten dreibändigen Werkes der Forschung kaum noch ein nennenswertes Stück übrig gelassen hat. Bei dem gewaltigen Material, das Justi aus Quellen, die ihm oft nur allein bekannt waren, gesammelt und zu einer umfassenden Gelehrtengeschichte des achtzehnten Jahrhunderts verarbeitet hat, wird beinahe ein jeder Beitrag zur Lebensgeschichte Winckelmann's von so geringfügiger Art erscheinen, dass es kaum der Mühe zu lohnen scheint, den Lesern des Werkes solche Kleinigkeiten zuzumuten. Die folgenden Ausführungen, nicht viel mehr als Vermutungen, die bei der letzten Winckelmann-Feier des Leipziger archäologischen Seminars mitgeteilt wurden, wollen aber in erster Linie, da sie sich mit Adam Friedrich Oeser in der Hauptsache befassen, daran erinnern, dass es am 18. März des laufenden Jahres hundert Jahre werden, dass der Leipziger Meister, der Freund Winckelmann's und Lehrer des jungen Goethe, das Zeitliche gesegnet hat.

Bei der Durchmusterung der ansehnlichen Porträtsammlung, die die Leipziger Universitätsbibliothek in ihren Räumen aufbewahrt, fiel mir das Brustbildnis eines jungen, dem Anschein nach in der Mitte, höchstens am Ende der dreissiger Jahre stehenden Mannes auf, bei dessen näherer Untersuchung mir der Gedanke kam, es müsse Winckelmann in jüngeren



J. J. Winckelmann. Ölgemälde von Oeser. Leipzig, Universitätsbibliothek.

Jahren, d. h. aus der vorrömischen Zeit darstellen. Das Bildnis, 48 cm breit und 60 cm hoch, wohlerhalten, wenn auch durch öfteren Firnisauftrag stark rissig geworden, ist bisher so gut wie unbekannt geblieben. Niemand weiss, wann und wie es in den Besitz der Universitätsbibliothek gelangt ist, und Cornelius Gurlitt allein war es bei der Inventarisierung der Leipziger Bau- und Kunstdenkmäler vorbehalten, es als das Bildnis eines Unbekannten zu erwähnen, „das etwa das treffliche Werk des Dresdner Malers Christian Wilhelm Ernst Dietrich aus dem Jahre 1760 sein könne". (Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Leipzig-Stadt, S. 283). Der Dargestellte, ein Mann von merkwürdig brauner Gesichtsfarbe, ist nach rechts gewendet; er trägt einen rotbraunen, mit Pelz verbrämten Hausrock, das Hemd ist auf der Brust geöffnet, die Linke hält ein Schriftstück, der Kopf, mit den dunklen Augen dem Beschauer zugewandt, trägt eine breite, mit rotbraunem Tuch ausgeschlagene Pelzmütze, unter der am Ohr und im Nacken graue Haare sichtbar werden; der Hintergrund ist olivgrün. Die bräunlichen, an Rembrandt'sches Kolorit erinnernden Töne mit einem merkwürdig ins Grünliche spielenden Inkarnat, die eigenartige rotbraune Farbe des Rockes und an der Mütze, die Behandlung des Hintergrundes, ja die Pinselführung, kurz alle stilistischen Merkmale weisen darauf hin, dass das Bildnis von Oeser's Hand stammt. Aber ein Porträt Winckelmann's von ihm ist uns litterarisch nicht bezeugt, so nahe es auch sonst liegt, die Existenz eines solchen vorauszusetzen.

Die Bildnisse, die uns von Winckelmann bekannt und teilweise erhalten sind, hat Otto Jahn in seinen „Biographischen Aufsätzen" (Leipzig 1866) S. 70ff. zusammengestellt. Es sind: 1) das von Anton Raphael Mengs, in Rom, aber vor dem Herbst 1761, wo Mengs nach Spanien ging, gemalt, im Jahre 1815 noch in der Sammlung der Fürstin Lubomirska in Wien, seitdem verschollen und nur in Nachbildungen bekannt, von denen der technisch mittelmässige Stich von C. Senff in Dorpat aus dem Jahre 1804 hier autotypisch nachgebildet ist. 2) eine Zeichnung von Zanetto Casanova in Form eines Medaillons, nach Jahn wegen der starken Abweichungen von allen anderen Porträts „erst nachher (d. h. als Casanova schon in Dresden war, nach 1764) aus dem Gedächtnis gezeichnet oder etwas willkürlich stilisiert"; 3) das bekannte Bildnis von der Angelika Kauffmann aus dem Jahre 1764, jetzt im Züricher Kunstverein, von der Künstlerin selbst im nämlichen Jahre als erster Versuch radiert; 4) das bekannte, wenig günstige Kniestück von Mengs' Schwager Anton Maron aus Winckelmann's Todesjahre, jetzt im Besitze des Grossherzoglichen Museums in Weimar, durch den das Original stark entstellenden



J. J. Winckelmann. Stich von Senff nach Mengs.

Stich von Bause am meisten bekannt geworden. Die genannten Bildnisse stammen sämtlich aus Winckelmann's römischer Zeit, aus den Jahren nach 1755. Bei aller Verschiedenheit in charakteristischen Einzelheiten zeigen sie äusserlich einen gemeinsamen Zug: das auf der Brust weit geöffnete Hemd, das also Winckelmann geliebt haben muss, ja offenbar von seiner deutschen Heimat her so gewohnt war. Dass er es selbst in Rom so trug, ist deshalb auffallend, weil er im Süden stark zum Frösteln geneigt war; denn er trug im Zimmer Pelzstiefeln, dazu einen schweren Pelzmantel, mit dem ihn Maron darstellte, und wegen seiner Empfindlichkeit drei Pelzmützen ineinander, um sich den Kopf nicht zu erkälten. Bildnisse aus der vorrömischen Zeit sind bisher nicht bekannt geworden. Zwar erinnert Jahn daran, dass das älteste Bildnis das von Oeser sein müsse: das kleine Medaillon, das sich auf dem von Oeser entworfenen Titelkupfer zu Huber's Übersetzung der Kunstgeschichte befindet, wegen der wenig prägnanten Auffassung offenbar nur eine dekorativen Zwecken dienende Phantasieschöpfung. Dass aber Oeser sich mit dem Gedanken getragen habe, ein Bildnis des Freundes zu malen, liegt nahe genug. Beide wohnten, als Winckelmann seine Stellung beim Grafen Bünau aufgegeben und in Dresden den seinen Lebensgang entscheidenden Übertritt zur katholischen Kirche vollzogen hatte, in Dresden zuerst in Rietschel's Hause auf der grossen Frauengasse im vierten Stockwerke zusammen. Winckelmann zog dann auch mit in eine neue Wohnung und teilte diese mit dem Freunde bis zur Abreise nach Italien im Herbst 1755. Liegt der Gedanke nicht nahe, dass Oeser bei diesem intimen Zusammensein ein Bildnis von dem scheidenden Freunde gemalt habe? Studien für ein Porträt muss Oeser wohl gemacht haben, denn nach dem Zeugnis des Schauspielers Grossmann vom Jahre 1772 hat sich Oeser mit dem Plane getragen, dem verstorbenen Freunde ein Denkmal zu setzen (Dürr, Oeser S. 60), das indessen nicht zur Ausführung kam. Das kleine Modell befindet sich in Privatbesitz in Leipzig, ein Abguss auf der dortigen Stadtbibliothek, die etwas abweichende Zeichnung dazu im Kupferstichkabinet des städtischen Museums: es zeigt einen trauernden Genius, der an ein mit der verschleierten Sonne geschmücktes Postament sich lehnt, auf dem ein mit Winckelmann's Reliefbildnis in Oval gezierter Sarkophag steht. Von dem oben beschriebenen, der Leipziger Universitätsbibliothek gehörigen Bildnis von Oeser müsste nun der Beweis erbracht werden, dass es thatsächlich Winckelmann darstellt. Ein Gelehrter ist es offenbar: dafür spricht das Schriftstück in der einen und ein Griffel in der anderen Hand. Gemeinsam mit den übrigen Bildnissen Winckelmann's ist ihm die Tracht: das weit offenstehende Hemd, eine etwas legere Tracht, wie sie Künstlern und Gelehrten damals zu eigen war; gemeinsam hat das Leipziger Bildnis besonders aber eine ganze Reihe von Zügen mit dem Porträt von Mengs, das künstlerisch wohl den meisten Anspruch auf Bedeutung machen dürfte: Bildung der Nase und des Mundes, des Kinnes, des Halses und der Augen. In der Hauptsache stimmt damit die Schilderung überein, die Heinrich Füssli von dem Freunde giebt (vgl. Justi III, S. 254, Jahn a. a. O. S. 88): Die Gesichtsfarbe war bräunlich, die Stirn niedrig, die Nase etwas gebogen und spitz, die dunklen Augen klein und tiefliegend; „aber um seinen Mund, obgleich er etwas starke Lippen hatte, schwebte ein anmutiger Zug. Wenn sein Gesicht auf ein anziehendes Gespräch oder durch frohe Laune belebt wurde, so war der Ausdruck desselben angenehm und harmonisch“. Auffallend sind bei dem Leipziger Bilde, das, wie gesagt, einen Mann von höchstens 35—37 Jahren darstellt, die weissen Haare, die unter der Pelzmütze am Ohre und im Nacken deutlich sichtbar werden. Auch hierfür wurde uns und zwar durch Winckelmann's eigenes Zeugnis die Erklärung gegeben. Denn in einem Briefe, den er später aus Rom schreibt (Justi I, S. 189), gedenkt er der grossen Anstrengungen, die ihm die Arbeit im Dienste des Grafen Bünau verursacht und dass ihm „der Anfang blutsauer geworden; und ich habe in den ersten Monaten alle grauen Haare bekommen, die ich noch habe“. Mit diesem Zeugnis stimmt auch überein, dass sich sein dunkles Haar frühzeitig schon zu lichten begann und er wohl hauptsächlich deshalb des Schutzes einer Mütze bedurfte. In der That dürfte alle Wahrscheinlichkeit dafür sprechen, dass wir in dem Leipziger Bildnis ein Porträt von Winckelmann besitzen, für uns besonders wertvoll deshalb, weil es von der Hand des eng befreundeten Oeser stammt und aus einer Zeit, aus der uns die Züge des grossen Mannes sonst nicht überliefert sind. Der überzeugende Beweis würde sich allerdings erst dann erbringen lassen, wenn es gelänge, einen bezeugten Stich nach dem Bildnis nachzuweisen. Das dürfte indessen wohl schwerlich möglich sein.

EINE GLÜCKWUNSCHADRESSE IN MARMOR

AUSGEFÜHRT VON LOUIS TUAILLON

VON *FRANZ STUDNICZKA*

VOR zwei Jahren feierten mit dem ganzen badischen Land auch seine Universitäten den siebzigsten Geburtstag Grossherzog Friedrichs. In beiden war der Wunsch lebendig geworden, den Gefühlen dankbarer Treue gegen ihren Rektor Magnificentissimus in monumentalerer Form Ausdruck zu geben, als in der dem papierenen Säkulum eigenen der kalligraphischen Adresse mit feinem Einband. Beide haben zu diesem Zweck auf Vorbilder der griechischen Kunst zurückgegriffen, die wie keine andere gewöhnt und geübt war, alle festlichen Ereignisse des Lebens mit schlichter, verständlicher Bildersprache zu begleiten. In Heidelberg begnügte man sich, als Zeichen der Erfolge einer segensreichen Herrscherlaufbahn wieder einmal die unsterbliche alte Siegesgöttin hinzustellen (s. Kunstgewerbeblatt N. F. IX. S. 114). Die Freiburger wünschten etwas genauer zu sagen, um was es sich der Hochschule als solcher handelte, und nahmen sich altgriechische Reliefs zum Vorbilde.

Es kamen ihrer namentlich zwei Gattungen in Betracht, die vielfach ineinander übergehen. Erstens die Urkundenreliefs, die als stattliche Kopfleisten über längeren Steininschriften angebracht werden, um deren Inhalt in Kürze zu veranschaulichen. Als Beispiel diene Figur 1, die Hauptgöttin von Athen und die von Samos, Hera, im Handschlag verbunden, über einer Urkunde vom Jahre 405/4, mit der die Athener denjenigen unter den Samiern, die ihnen in den schweren Jahren am Ende des peloponnesischen Krieges treu geblieben waren, das Bürgerrecht verliehen.[1]) Diese Form kommt der modernen bildgeschmückten Adresse am nächsten. Aber sie unverändert herüberzunehmen verbot die zweckwidrige, verstimmende Gedankenverbindung, die für unsere heutige Erfahrung von der tektonischen Gestalt solcher hoher schlanker Urkundenpfeiler zu der uns allein geläufigen der Grabstele hinüberführt.

Dieses Bedenken entfiel bei der anderen Gattung, den Weihreliefs. Es sind in der Regel Bildtafeln von mässiger Grösse, die auf selbständigen Pfeilern aufgestellt oder auf irgend eine im Heiligtum vorhandene Unterlage hingesetzt oder an einer Wand befestigt wurden, also weit besser unseren Begriffen von beweglichem Zimmerschmuck entsprachen. Dem Nachteil, dass die einfache tektonische Umrahmung solcher Reliefs nur für kurze inschriftliche Zuthaten Raum bot, liess sich unschwer begegnen, wenn das notwendige Schriftfeld in Gestalt eines schlichten Unterbaues hinzugefügt wurde.

Der normale Bildtypus der hellenischen Votivtafeln, der sehr oft auch in die Urkundenreliefs übergeht, gab gleichfalls ein brauchbares Vorbild. Zu seiner Veranschaulichung diene ein mehr durch vollständige Erhaltung als durch ungewöhnliche Schönheit hervorragendes Stück aus Patras.[1]) (Fig. 2.) Ein sitzender Gott oder Heros — der Pferdekopf im Felde deutet auf ein unterweltliches Wesen hin — mit seiner Frau empfängt eine grosse Familie, die anbetend mit ihrem Opfertier heranschreitet. Sehen wir ab von der alten, naiven Vorstellung, dass die Unsterblichen das Menschenvolk an Wuchs überragen, so bewegen sich solche Darstellungen aus dem Kultus der humanen Götter Griechenlands in so menschenwürdigen Formen, dass diese auf die Huldigung von Unterthanen vor ihrem irdischen Herrn zu übertragen auch für die freieste Gesinnung nichts Erniedrigendes haben kann.

Von den Personen eines diesem Gedanken entsprechenden Bildes zu dem angeführten Zwecke war fraglos gegeben nur die des hohen Jubilars. Ihm als die Repräsentanten der Hochschule die thatsächlichen Überbringer ihrer Glückwünsche, Rektor und Dekane, gegenüberzustellen, das hätte nicht nur der Bescheidenheit, sondern auch dem eigentlichen Sinne des Bildwerkes schlecht entsprochen; nicht die zufällig eben fungierenden Jahresbeamten, sondern die dauernde Körperschaft war zu veranschaulichen. Und so etwas kann in Kürze immer nur auf antike Weise durch Idealgestalten ausgedrückt werden, deren ja gottlob

1) Vgl. Collignon, Hist. de la sculpt. gr. II. S. 117. Die Abbildung nach Mitt. d. d. arch. Inst. Rom 1889. IV. S. 69.

1) Nach Roscher, Lexik. d. griech.-röm. Mythol. I. S. 2571.

in dem ererbten Schatz unserer Anschauung immer noch eine Menge lebendig geblieben ist. Dazu gehören, für alle die es angeht verständlich, die vier Schwestern, welche viel besser, als es eine Einzelfigur vermöchte, die mannigfaltige Einheit der universitas litterarum veranschaulichen: die Fakultäten. Diese also sollten in feierlichem Zuge dem thronenden Grossherzog nahen. Weitere symbolische Mimik schien nicht von nöten.

Eine Grundfrage war die des Kostüms. Der Fürst selbst wäre am natürlichsten so dargestellt worden, wie er Unterthanen zu empfangen pflegt, nämlich in Uniform. Aber auch für die Fakultäten moderne Frauentracht zu wählen war schlechterdings unmöglich. Trotz allen Tobiassen in Überzieher und Handschuhen oder Aposteln im Typus von Hauptmann'schen „Wabern", an die uns hervorragende Meister zu gewöhnen streben, lässt sich unser Zeitalter nicht mehr zu der beneidenswerten unhistorischen Naivetät älterer Kunstperioden zurückschrauben, welche die Kulturformen ihrer Gegenwart unbefangen auf die Gestalten der Vergangenheit und der Ideenwelt übertrugen. Eher hätte für unsere Fakultäten das Kostüm ihrer Gründungszeit in Frage kommen können. Aber dadurch wäre ihnen wieder der Stempel einer bestimmten Epoche aufgeprägt und ihr zeitloser, somit auch für die Gegenwart passender Idealcharakter gestört worden. Ihm entsprach, nach den uns beherrschenden Vorstellungen, nur die griechische Tracht, und zwar nicht nur deshalb, weil diese Figuren über die römischen „Disciplinae" auf die Musen und andere Göttinnen zurückgehen, sondern noch mehr, weil die aus einfachen Tüchern zurechtgelegten, nicht vom Schneider zugeschnittenen Gewänder der Hellenen wirklich etwas Zeitloses an sich haben, wie sie ja auch gleich oder ähnlich bei sehr verschiedenen Völkern wiederkehren.



Fig. 1. Urkundenrelief aus Athen.

Die Unterscheidung der vier Fakultäten musste zunächst durch gemeinverständliche Attribute bewirkt werden, zu der aber auch eine gewisse Individualisierung der Persönlichkeiten hinzutreten sollte. Die Theologie, im ungegürteten Priestertalar, wie ihn schon der Parthenonfries zeigt, durch das verhüllte Haupt an katholische Klosterfrauen erinnernd, stützt scepterartig den Kreuzstab des Täufers auf; die Juristerei hat, nach Art der griechischen Dike, das Schwert umgehangen und statt der nicht recht plastischen Wage eine Rechtsurkunde in der Hand; die Medizin, in praktisch einfachem Kleid, führt die Äskulapschlange mit der Schale heilkräftigen Trankes bei sich; die Philosophie endlich hält „vitai lampada", die Fackel der Erkenntnis.

Eine Darstellung dieser Art konnte, zumal bei dem vorgezeichneten, bescheidenen Massstab, an den unsere Marmorbildhauer so wenig gewöhnt sind, nur in einfachem, strengem Reliefstil gedacht sein, mit Verzicht auf alles Malerische, vor allem Landschaftliche. Dagegen sollte, ohne zarte Rücksicht auf die Gänsehaut, die immer noch die grosse Masse des Publikums gegenüber durchgeführter Polychromie überläuft, unser Relief diesen stilgemässen Schmuck nicht entbehren.

Was das Bildwerk nicht auszudrücken vermochte, mussten Worte ergänzen. Eine kurze Dedikationsinschrift giebt Empfänger, Anlass und Stifter der Widmung an. Und dazu kam, gleichsam als Anrede der klassischen Frauengestalten an den Grossherzog, statt irgend welcher selbstgebackenen Verslein der herrliche Segenswunsch, mit dem Iphigenie ihren Fürsten begrüsst.

Das war der Gedanke, den sich die gelehrten Herren in Freiburg ausgedacht hatten. Um ihm Gestalt zu verleihen, bedurfte es eines ernsten Künstlers, der andere Wege geht, als die der vulgären, barockisierenden Reliefstuccatur; eines Künstlers vor allem, der nach Art von

Fig. 2. Votivtafel aus Patras.

Adolf Hildebrand gelernt hatte, was ein Flachrelief in Marmor ist und wie es gemacht wird. Einen solchen Meister zu gewinnen war um so schwieriger, als Mittel und Arbeitszeit sehr beschränkt waren. Dennoch liess sich *Louis Tuaillon*, der soeben durch seine jetzt im Säulenvorhofe der Berliner Nationalgalerie aufgestellte Bronzestatue einer Amazone (s. die Abbildung in der Zeitschrift VII. S. 25) in die erste Reihe unserer „Neuidealisten“ vorgerückt war, durch das künstlerische Interesse der Aufgabe bewegen, sie zu übernehmen. Und er hat sie rechtzeitig durchgeführt, so schwer es ihm, der gewöhnt ist, seine frei erdachten Werke in langjähriger Arbeit ausreifen zu lassen, fallen musste, in äusserst knapp bemessener Frist eines neuen, von aussen an ihn herangekommenen Themas Herr zu werden. Zumal da er sich fast ohne Ausnahme an den ihm vorgelegten Plan gehalten hat, ein schweres Opfer in einer Zeit, wo die Wünsche der Auftraggeber und das Wollen der Künstler keineswegs in den Bahnen einheitlicher, lebendiger Tradition zusammengehen. Dies gilt auch von dem in moderner Steinskulptur ganz ungewohnten geringen Massstab der Tafel, die nur etwa 0,84 m breit ist.

Was Tuaillon unter diesen misslichen Umständen geschaffen, kann begreiflicherweise nicht zu einwandfreier Vollendung gediehen sein. Die Modellierung scheint uns bald etwas zu hart, öfter noch zu flau, wie namentlich an den geraden Steilfalten der Standbeine. Sie lässt manches gegenständliche Motiv nicht ganz zu seinem Rechte kommen. Als Beispiel sei angeführt, dass der Schwertriemen, der allein die militärische Erscheinung des Grossherzogs andeutet, in schlaffer Kurve beiseite geschoben fast mit den Gewandfalten zusammen fliesst, statt sich straff über die Brust zu spannen. Aber wenn man auch im einzelnen manches anders wünschen möchte, so muss das alles für



Fig. 3. L. Tuaillon, Glückwunschtafel der Universität Freiburg für den Grossherzog von Baden.

jeden, der aufs Ganze sieht, zurücktreten gegenüber den bedeutenden und keineswegs selbstverständlichen Vorzügen des Werkes. Die Gestalten sind zumeist gross und sicher erfasst, nicht nur in typischer Schönheit, auch in fein angedeuteter Individualisierung. Wohl gelungen ist vor allem die vom Künstler im Interesse der Einheitlichkeit des Bildes gegen den Vorschlag eines reinen Porträts in Uniform bevorzugte Darstellung des Grossherzogs, in der sich entschiedene Bildnisähnlichkeit nicht allein des Kopfes mit dem Idealkostüm aufs glücklichste verbindet, ein Verdienst, an dem freilich die wirkliche Erscheinung des Fürsten wesentlichen Anteil hat. Noch rühmlicher aber dünkt uns der sichere Wurf, mit dem die Figuren in das strenge Flachrelief projiciert, die Harmonie, mit der sie untereinander verbunden und dem wohl proportionierten und stilisierten antiken Rahmen eingefügt sind.

Diese Schönheiten des Werkes hebt und die Mängel seiner plastischen Ausführung mildert der reiche und doch zarte Farbenschmuck. Die ganze Marmorplatte ist bräunlich getönt, die Schrift mit Rot ausgefüllt. Der schieferfarbige Reliefgrund einigt trefflich die mannigfaltigen Töne der Figuren, die zarte Karnation und die lebhafteren Farben der Gewänder: grün am Leibrock und Purpur am Mantel des Grossherzogs; violett bei der Theologie, rot am Chiton und dazu gelb am Mantel der Rechtswissenschaft, blau bei der Medizin und grün bei der Philosophie; es sind wirklich die Farben der Freiburger Fakultäten.

So schliesst sich unseres Erachtens alles Wesentliche zu klarem und festlichem Ausdruck des zu Grunde liegenden Gedankens zusammen und erweist die hohe Befähigung des Künstlers auch für solche Aufgaben.

Doch auch abgesehen von dem individuellen Werte des, wie berichtet, unter wenig günstigen Umständen zu stande gekommenen Werkes, wird dieser neuerliche Versuch, eine schöne antike Kunstform für die lebendige Gegenwart zurückzugewinnen, Beachtung verdienen und hoffentlich Nachahmung finden, wobei sich erst recht zeigen würde, wie sie sich dem verschiedensten Wirklichkeitsgehalt und gewiss auch anderen, selbst den modernsten Stilarten anpassen lässt.



Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



KRITISCHE BEMERKUNGEN ZUR AMSTERDAMER REMBRANDT-AUSSTELLUNG[1])

VON *A. BREDIUS*

DIE schöne Zeit ist vorüber, während der man bei trefflicher Beleuchtung eine Auswahl von ca. 120 Werken des grossen Meisters geniessen, studieren und fortwährend vergleichen konnte. Sie hat belehrend und anregend gewirkt diese Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung und als Ergänzung zu ihr ist die Londoner Rembrandt-Ausstellung zu betrachten, die im Januar und Februar (leider den dunkelsten Monaten des dunklen London!) stattfand und über die ich später berichten werde.

Dass bei all dem Bewundern der Amsterdamer Ausstellung die Kritik nicht ausblieb, ist begreiflich. Es war, wie mir Dr. Hofstede de Groot, der Hauptorganisator der Ausstellung, versicherte, schliesslich kaum ein Bild mehr, dessen Echtheit dieser oder jener nicht bezweifelt hätte. Einige Bilder sind in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften bis in den Himmel erhoben und dann von anderen wieder als Fälschungen oder verdorbene Croûten in die untersten Tiefen herabgestürzt worden.

Vieles war zwar da, aber doch noch nicht genug, um den *ganzen* grossen Meister in all seinen Eigenarten, all seinen verschiedenen Malweisen vollständig erforschen zu können. Und viele, die sich veranlasst sahen zur Feder zu greifen, hatten doch nicht die nötigen Vorstudien gemacht, um diesen einzigen Maler, der uns, je mehr wir ihn kennen lernen, desto grösser und mächtiger erscheint, vorurteilsfrei und erschöpfend nach diesen 120 Bildern beurteilen zu können.

Je länger man Rembrandt studiert, desto mehr findet man, dass man an ihm nie ausstudiert hat. Eigentlich kann und darf niemand über diesen Riesen der Malerei urteilen, der nicht alle seine Werke zu öfteren Malen gesehen hat. Eine unendliche Erleichterung zu diesem Studium bietet uns das grosse Bode'sche Rembrandtwerk,[1]) zu dem die meisten Aufnahmen bereits gemacht sind; einige Säle waren mit diesen Reproductionen gefüllt, aber die Zeit war leider doch noch zu kurz, um alles so zu bewältigen, wie man es wohl gemocht hätte.

Es ist meine Absicht, hier zunächst etwas über die Datierung der späteren Werke Rembrandt's im Ausstellungskataloge zu sagen und dann, der Reihe nach, einige der Bilder etwas näher zu betrachten, um schliesslich auch meine Bedenken gegen die Echtheit einiger weniger Bilder geltend zu machen.

Mein Freund Hofstede de Groot hat in einem „Eingesandt“ in der „Nieuwe Rotterdam'sche Courant“, worin er seine Ansicht über die Echtheit der Rembrandt's auf der Ausstellung darlegt, ein schönes Wort gesagt, das ich vorher auch hier anwenden möchte: „Es ist nicht meine Absicht, mit dem hier Gesagten einer abweichenden Kritik Schweigen auferlegen zu wollen. *Niemand ist überzeugter als ich von dem Mangelhaften eines jeden Menschenwerkes und von der Möglichkeit es zu verbessern.*“

Und jetzt zu den unbezeichneten oder undatierten und spät datierten Werken der Ausstellung!

Mich dünkt, dass mehrere Bilder der späten Zeit Rembrandt's, welche auf der Ausstellung waren, im Katalog *zu spät angesetzt sind.* Es giebt leider nur sehr wenige Bilder Rembrandt's, welche eine ganz intakte, deutlich lesbare Jahreszahl nach 1663 tragen.

1) Die Abbildungen dieses Aufsatzes sind, soweit nichts anderes bemerkt ist, nach neuen Aufnahmen hergestellt, welche uns die Amsterdamer Verlagshandlung *Scheltema und Holkema* in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt hat. Sie wurden im Auftrage der genannten Firma während der Amsterdamer Ausstellung von Meisenbach, Riffarth und Comp. in Berlin gemacht und sind für die von den Herren Scheltema & Holkema veranstaltete grosse Rembrandtpublikation bestimmt, deren wir bereits in Nr. 14 der Kunstchronik ausführlich gedacht haben. Der Titel lautet: *„Rembrandt. 40 Photogravüren nach den schönsten Gemälden der Ausstellung in Amsterdam 1898. Mit Text von Dr. C. Hofstede de Groot.“* (4 Lieferungen à 125 M.) Den Verlag und Vertrieb der Ausgabe mit deutschem Text hat A. Asher & Comp. in Berlin übernommen.

1) Die ersten zwei Bände sind erschienen; der dritte wird hoffentlich bald folgen. Möge die Gesundheit des unermüdlichen Rembrandtforschers, die leider noch immer zu wünschen lässt, ihm bald wieder erlauben, seine ganze Kraft diesem herrlichen Werke zu widmen!

Weder die „Judenbraut" aus der van der Hoop'schen Sammlung, welche nur die Ziffern 16.. sehen lässt, noch die „Familie" in Braunschweig (in derselben breiten Mache gemalt), noch einige späte Werke der Ermitage weisen ein Datum auf. Desto mehr Gewicht muss man auf die paar Werke dieser Periode legen, welche mit einer Jahreszahl versehen sind. Als einen Markstein für die allerletzte Zeit des Meisters nahm man das herrliche Darmstädter Bild, die Geisselung Christi an, welches bei flüchtiger Lesart das Datum 1668 zu tragen scheint (Nr. 122. Abb. 1.) Aber bei näherer Betrachtung kommt es mir, und nicht mir allein, vor, als ob hier einmal etwas anderes, vielleicht 1658 gestanden hätte. *Es wäre sehr wichtig, diese Zahlen einmal vorsichtig prüfen zu lassen;* sie sind nicht deutlich lesbar, man hat daran gemalt und geändert. Die Zeichnungen und Studien für dieses Bild (im Louvre und in Weimar in der Sammlung des Grossherzogs von Sachsen-Weimar) scheinen noch aus dem Ende der fünfziger Jahre zu stammen, sie sind noch weniger breit als die Studien für die „Staalmeesters" von 1661/62, und die zum Teil noch sehr ausgeführte Malerei trägt noch das Gepräge vieler Bilder, welche aus den fünfziger Jahren stammen. Emile Michel glaubt auch 1658 zu lesen;[1]) und andere, ganz unabhängig von einander, lasen gleichfalls *eher* 58 als 68. Wie gesagt, die Malweise in den Köpfen, im Kostüm u. s. w. ist noch so sorgfältig, wie sie kaum zu der spätesten Zeit passt. Wie früh hat Rembrandt schon hie und da mit gewaltig breiten Pinselstrichen in seinen Bildern gewirtschaftet. Der Titus von Lord Crawford (Nr. 90) ist 1655 datiert: welche überwältigende Breite und Wucht der Technik wiegt hier schon vor. Nr. 85, der leider unter einem alten, fast undurchsichtigen Firniss noch hervorleuchtende nachdenkende Greis (im Besitze des Herzogs von Devonshire), dessen linke Hand auf der Stuhllehne ruht, ein Bild, dessen Herrlichkeit man nur ahnen kann, ist schon so breit gemalt wie z. B. „Saul und David" und 1652 datiert.



Abb. 1. Rembrandt, Die Geisselung. Darmstadt, Grossherzogl. Gemäldegalerie.

Alle diese Werke sind noch sehr farbig. Der Greis des Herzogs von Devonshire in seinem roten Mantel mit weissem Pelzbesatz würde ein Wunder von Farbe sein, wenn er einmal von dem alten Schmutz gereinigt würde.

Eins der wundervollsten Bilder der Ausstellung ist das grossartige Selbstbildnis Rembrandt's von Lord Iveagh (Nr. 99). (S. die Heliogravüre.) So wird er uns allen unvergesslich bleiben, der Meister mit der Palette, seinen Pinseln und seinem Pinselstocke in der Hand, überzeugt von seinem Wert, *„every inch a King"*, ungebeugt durch Armut und Widerwärtigkeiten aller Art, — der Malerkönig aller Zeiten! Der Katalog setzt das Bild „um 1656". Wie ist aber auch hier die weisse Mütze, die untere Partie des Bildes mit grossen Pinselstrichen aufgesetzt — ganz verwandt mit einigen Partien des Darmstädter Bildes!

Von einer anderen, späteren *„Geisselung"* haben wir nirgends Kunde. Vielleicht hat Rembrandt das Bild noch mit einigen Änderungen versehen, 1668 verkauft und dabei neu datiert — aber mir ist es

1) In seinem Artikel über die Rembrandt-Ausstellung, Gazette des Beaux-Arts, Dezember 1898. In seinem „Rembrandt" sagte Michel schon: „il faut reconnaître que, toute magistrale qu'elle soit, l'exécution semblerait indiquer une date un peu antérieure. Peut-être trouverait-on l'explication *de cette anomalie* dans ce fait que l'inventaire de Rembrandt dressé en 1656 mentionne deux *Flagellations*, l'une de sa main, l'autre une copie. Il est fort possible que l'un de ces tableaux étant resté en sa possession, il l'ait repris en y mettant la date 1668 au moment où il le finissait."

Am Ende ist bei einer alten Restauration etwas mit dem Datum geschehen, und das Bild ist schon 1656 in Rembrandt's Sammlung gewesen. Wäre es nicht datiert, dann würden unsere sämtlichen Rembrandtkenner, gerade durch das Studium der *sicheren* aus den sechziger Jahren stammenden, datierten Bilder des Meisters, dieses Werk in die Mitte der fünfziger Jahre setzen. Die Kopie, welche 1656 noch im Rembrandt'schen Inventar vorkommt, steht am 23. Juli 1667 im Nachlass des *Thomas Asselyn* in Amsterdam verzeichnet als: *„Een copie naar Rembrandt, daer Christus wert gegegeesselt."*

ganz unmöglich, in dieser Arbeit ein Bild aus der allerletzten Zeit des Malers zu erblicken.

Dafür habe ich nachstehende Gründe.

Auf der Ausstellung befand sich ein deutlich und zweifellos echt 1663 bezeichnetes Bild Rembrandt's, *der Homer.* Dieser besitzt nach meiner Meinung Eigenschaften, welche die letzte Zeit Rembrandt's viel eher erkennen lassen als das Darmstädter Bild. Im Homer erreicht Rembrandt alles mit wenig Farbe, d. h. mit sehr wenigen hervortretenden Farben. Nur der gelbe Überwurf, ein bischen Ziegelrot am Ärmel — sonst alles in bräunlichgrauen Tönen. Die Mache ist hier äusserst breit und kühn; der Hintergrund ist nur so hingewischt mit allerlei Farben, die noch auf der Palette waren, *vor allem ist nach dem seelischen Inhalt des Werkes gestrebt, nach dem Ausdruck in dem Kopf des abgehärmten, blinden, nachsinnenden Mannes.* Mit diesem Bild stimmt vollkommen überein *der verlorene Sohn* in St. Petersburg (s. Abb. 2), von Bode, als er den Homer noch nicht kannte, schon zu den spätesten Werken Rembrandt's gerechnet. Alles, was er in seinen „Studien" über dieses Bild sagt, stimmt ganz zum Homer. „Energie und Breite der Behandlung; zum „Beriechen" — wogegen sich Rembrandt einmal einem Beschauer gegenüber verwahrt haben soll — ist diese Leinwand nicht mehr . . . . . . Wie tief ergreifend ist diese hohe, gebrochene Greisengestalt . . . . Gegenüber den Bildern aus der Mitte der fünfziger Jahre herrscht hier *eine gleichmässigere Beleuchtung* und eine kräftige Lokalfarbe, die in grossen Massen zusammengehalten ist . . . . die trockene Behandlung und die kühne, oft kaum vermittelte Führung des Borstenpinsels und *die Benutzung des Spachtels beim Malen.*" Auf dem Homer ist dieses auch der Fall.



Abb. 2. Rembrandt, Der verlorene Sohn (Ausschnitt). St. Petersburg, Ermitage. Photographie von Braun, Clement & Co., Dornach.

Als Bode seine „Studien" schrieb, hatte er manche Bilder in englischen Schlössern nur bei schlechtem Licht gesehen und die Daten nicht entziffern können. Erst später, als für sein grosses Werk diese Bilder in bestem Lichte photographiert wurden, fanden sich Bezeichnungen und Jahreszahlen. Und siehe da, einige dieser Daten sind weit früher als Bode zuerst geglaubt hatte. Einen Alten mit sorgenvollem Gesicht, in weisser Pelzmütze mit schmutzig rotbraunem Mantel und Rock (Herzog von Devonshire, Ausstellung Nr. 83) hielt Bode zuerst für sehr spät; er nennt ihn zugleich mit dem etwas apokryph 1667 bezeichneten Greisenkopf von Lord Northbrook (Ausst. Kat. Nr. 121), er ist aber 16 Jahre früher, 1651, datiert. Vom Northbrook'schen Bild sagt er aber: „es ist durch Restauration jetzt jeder Wirkung beraubt, ... für diese letzte Zeit verhältnismässig weich in der Behandlung." Ich fürchte, mit der „Restauration" ist das Datum auch etwas verrestauriert, jedenfalls kommt mir dieses Northbrook'sche Porträt gar nicht vor wie eins der allerletzten Bilder des Meisters. — Für das Studium dieser letzten Epoche sind sehr wichtig das letzte Selbstbildnis des Künstlers aus dem Jahre 1669 — bei Sir John Neeld, Grittleton House, und ein ähnliches, der lachende Rembrandt, bei Herrn von Carstanjen in Berlin. Ersteres habe ich leider nie[1]) gesehen

1) Soeben sah ich in London das Neeld'sche Bild. Der Katalog dort giebt als Datum 1660 (?) an, aber ehrlich gestanden, liest man doch eher 1669. Was mich im höchsten Grade wundert, ist, dass das Selbstbildnis, deutlich 1661 datiert, des Lord Kinnaird ganz ähnlich gemalt ist, aber der

sehen. Nach der Photographie sieht es merkwürdig durchgearbeitet aus, d. h. in dem Kopf scheint die Farbe sehr vertrieben zu sein. Das Berliner Porträt dagegen kenne ich genau, und möchte es höchstens ein paar Jahre früher datieren. Bode sagt ganz zutreffend: „*ganz breit* mit trocken impastierendem Pinsel hingeschrieben, ... mit den kräftigen *zinnoberroten* und *gelben* Tönen . . . . . steht es dem grossen Gemälde des „*verlorenen Sohnes*" in der Ermitage am nächsten."

In diesen authentischen in und nach 1663 entstandenen Bildern treffen sich: die „*gleichmässigere Beleuchtung*" (Bode, bei dem „*verlorenen Sohn*") ein durchgehender, bräunlichgrauer Gesamtton mit nur wenigen Lokalfarben, wobei ein Citrongelb und Ziegelrot hervortreten. Ein überwiegendes Streben nach geistigem Ausdruck, eine für Rembrandt sehr beschränkte Palette.

Sehen wir uns nun die Werke an, die er kurz vor 1663 malte. Da sind zunächst seine 1661/62 gemalten „*Staalmeesters*" (Nr. 116). Hier ist er meines Erachtens auf der höchsten Höhe seines Könnens angelangt: Vollkommeneres hat er weder vorher noch nachher geschaffen. Da die Eichenholztäfelung und das Schwarz und Weiss der Kostüme nur wenig Farbenzauber zuliessen, hat Rembrandt in den roten Smyrnateppich, *der äusserst pastos aufgetragen ist,* eine Glut gelegt, die das ganze Bild durchstrahlt. Dieser Teppich ist schon mit einer Breite, einem Impasto gemalt, welche nur noch in der „Judenbraut" der Sammlung van der Hoop und in dem Braunschweiger Familienbilde übertroffen worden ist. Bode und wir alle mit ihm hielten bis jetzt diese zwei Bilder so ziemlich für die letzten Arbeiten Rembrandt's. Wenn wir sie aber mit den „Staalmeesters" vergleichen, finden wir da nicht eine grosse Übereinstimmung? Im Kostüm auf den beiden zuerst genannten Werken finden wir noch ein Streben nach den raffiniertesten koloristischen Effekten, *eine reiche Palette,* kirsch- und purpurrot, gelbe, graue, schmutzigweisse Farben, vereinzelte feine grüne Töne, ein zuweilen übertrieben scheinendes Impasto; die Köpfe aber sind in dem Amsterdamer Bilde sehr durchgeführt und verwandt mit den Köpfen auf den „Staalmeesters". Das Braunschweiger Bild ist schneller gemalt, hat etwas skizzenhaftes, ist ein Meisterwerk der Prima-Behandlung. Beide Bilder leuchten und strahlen von Farbenglut. Könnte man den Homer und den verlorenen Sohn neben die van der Hoop'sche Judenbraut und das Braunschweiger Familienbild hängen, so würden wir hier zwei sich deutlich trennende Gruppen erkennen: eine farbige, leuchtende, und eine dunklere, bräunlichgraue, weniger farbige. Das wäre eine wichtige Sache, wenn wir einmal das Dutzend authentisch datierter Werke nach 1661 bei einander sehen könnten!

Jedenfalls halte ich die Judenbraut und das Braunschweiger Bild eher um oder vor 1662 als nach 1663 gemalt.

Ein interessantes Werk, besonders was das Kolorit betrifft, ist der 1661 datierte Christus des Grafen Raczynski (auf Rogalin, Posen, Katalog Nr. 114). Die Beleuchtung ist hier noch nicht „gleichmässiger", der Lichteffekt noch sehr bedeutend, das feine Helldunkel in dem rötlichbraunen Ton des Gewandes besonders schön wirkend neben dem feinen, kühleren, grauen Hintergrund. Aber hier finde ich schon eine weniger farbenreiche Palette. Das Bild ist nur mit Braun, Grau und Weiss gemalt; es nähert sich in dieser Richtung schon dem Homer, der nur etwas braunrot und den citrongelben Überwurf dazu hat.

Ein Bild, welches meines Erachtens im Katalog viel zu spät (1665) datiert war, ist „Saul mit dem harfenspielenden David" (Nr. 118). (Abb. 3.) *Der noch ganz sorgfältig ausgeführte Turban,* das leuchtende Zinnoberrot des David, *die ganze Farbenpracht des Werkes, die Art, wie z. B. der Kopf des David gemalt ist,* weisen auf die fünfziger Jahre, wenn auch vielleicht auf die zweite Hälfte derselben.[1]) Was nun die gewaltig breite Malerei des Mantels betrifft, so ist schon das Kostüm des bekannten Porträts von Jan Six mit wuchtigen Strichen aufgesetzt, und deshalb wollte Bode in seinen „Studien" das Bild schon ganz nahe bei 1660 gemalt haben. Aber die Familienpapiere der Six haben bewiesen, dass dieses herrlichste aller Bildnisse Rembrandt's schon 1654 gemalt worden ist.

Ich möchte den Saul und David deshalb als um 1657—1658 gemalt betrachten.

Nr. 123, das grosse Bild mit Esther, Haman und Ahasverus (Besitzer der König von Rumänien), ist durch allerlei Unbill und störende Übermalungen schwer zu beurteilen. Der Kopf der Esther scheint ganz übermalt. Der farbenprächtige, sehr pastos gemalte Mantel, das transparente Rot des knieenden

Meister sieht bestimmt *älter* darauf aus. Es bleibt unerklärlich, dass dieses Neeld'sche Porträt, so sorgfältig ausgeführt, wirklich aus dem Todesjahr des Malers stammen sollte. Auch hier wäre eine Prüfung des *jedenfalls nicht deutlichen Datums sehr erwünscht!* Dagegen sind zwei Bilder auf der Ausstellung der Royal Academy, welche *genau wie das Darmstädter Bild gemalt sind,* mit ganz auffallenden Analogien, und die Data 1655 und 1657 tragen. Darüber hoffe ich aber später näheres zu berichten.

1) Im Januar 1659 taxiert Rembrandt's ehemaliger Schüler G. van den Eeckhout in Amsterdam eine Sammlung Bilder (von Willem Allertsz Eentgens, Ebenholzarbeiter (= Rahmenmacher) in Amsterdam). Dabei ist ein *Coningh Saul, na Rembrandt,* fl. 4. — Freilich könnte hier die Rede sein von dem ganz frühen Saul von Rembrandt im Städelschen Institut in Frankfurt a. M.

Haman, der starke Lichteffekt, das alles veranlasst mich anzunehmen, dass dies Werk auch noch aus den fünfziger Jahren stammt, wenn auch aus den letzten derselben.

Wichtig und uns zur Vorsicht mahnend bei all unseren Bestimmungen ist das wunderbare Frauenporträt von Lord Wantage (Kat. Nr. 113) mit dem Datum 1661. Wie ganz anders ist dieses Werk wieder gemalt als die Staalmeesters, als der Christus aus Posen — aus demselben Jahre! Jedenfalls ist dieses äusserst vollendete und durchgearbeitete Bildnis eine Lieblingsarbeit des greisen Künstlers gewesen, in der er sein Bestes geben wollte — und gab! Mit wie unendlich verschiedenen Tönen ist dieser Kopf durchgearbeitet! Aber wie sprechen diese ruhig blickenden Augen einer edlen, verständigen Frau von einem nützlichen, gut verwendeten Leben, von einem ruhigen, erhebenden Lebensabend! Dieses Bild weist auf einen der Hauptmomente seiner letzten Manier: ein Zurücktreten des farbigen Elementes, *ein Konzentrieren aller Kraft auf den geistigen Ausdruck des Werkes.* Wenn ich das hier Gesagte kurz resümiere, möchte ich die Behauptungen hinstellen:

1. Rembrandt hat in den letzten sechs Jahren seines Lebens nur wenig mehr gemalt, und die dann gemalten Bilder, leider, selten datiert.
2. Als Prototypen seiner allerletzten Manier gelten der echt 1663 datierte Homer und das ganz verwandte Bild: „der verlorene Sohn“ in der Ermitage.
3. Es ist von grosser Wichtigkeit, die *nach* 1663 datierten Bilder auf Echtheit der Daten zu prüfen; namentlich das Darmstädter Bild, welches meines Erachtens gewiss nicht 1668, sondern noch *vor* 1660 gemalt ist.
4. Bis jetzt hat man viele bedeutende, undatierte Werke des Meisters mit Unrecht in die allerletzten Lebensjahre gesetzt.



Abb. 3. Rembrandt, Saul mit dem harfespielenden David. Haag, Dr. A. Bredius.

Zum Schluss mache ich noch darauf aufmerksam, dass Bode das grossartige Bild in der Wallace'schen Sammlung, *das Gleichnis vom Schalksknecht,* nur

zögernd zu seinen letzten Arbeiten rechnete, und schrieb: „die kräftige, leuchtende und tiefe Färbung, mit ihren roten und gelben Tönen, und die energische, noch ziemlich fette Behandlung spräche sonst auch für die Entstehung in den fünfziger Jahren."

Von der *„Jungen Frau am Fenster"* (die Hendrickje Stoffels) in der Berliner Galerie (Nr. 828 B) heisst es im älteren Berliner Katalog: Charakteristisches Werk aus der letzten Zeit des Meisters (um 1666—1668). In der neuesten Auflage ist das *verändert* in „Charakteristisches Werk aus der *späteren* Zeit des Meisters (um 1658/59)". [1])

Die Auswahl der Bilder, die wir fast ganz Dr. Hofstede de Groot zu verdanken hatten, war eine vorzügliche. Man hatte gefürchtet, dass die Ausstellung vorzugsweise nur frühe Bilder Rembrandt's bringen würde, oder zum grössten Teil nur Sachen zweiten Ranges. Aber Rembrandt war in fast jeder Epoche, jeder Manier durch Hauptwerke vertreten, ganz abgesehen davon, dass die beiden grossartigsten Schöpfungen des Meisters, die Staalmeesters und die Nachtwache, durch treffliche Beleuchtungsmassregeln in bisher kaum gesehener Pracht zu betrachten waren.

Die allerfrüheste Zeit war durch das kleine Bildchen eines *„bei Kerzenlicht lesenden Alten"* repräsentiert (Nr. 1, Fr. Xav. Mayer, Wien). Es stimmt ganz zu dem Berliner *„Geldwechsler"*, der 1627 datiert ist. Auch hier noch eine an Honthorst erinnernde Lichtwirkung, aber geschlossener und feiner. Die Ausführung ist noch sehr minutiös, Dou-artig, weshalb man auch schon einmal früher das Bild mit einer falschen Bezeichnung Dou's versehen hat. Aber es wurde schon 1727 im Haag als Rembrandt verkauft (*een Kaarsgezigtje door Rembrand van Ryn, hoog 5½ duim, breed 5 duim, 105 Gulden*), [1]) die Masse stimmen so ziemlich. Der deutsche Kaiser hatte seinen in der Kunstgeschichte allgemein bekannten *„Simson und Delila"* von 1628 geschickt (Nr. 2), trotz der Übertreibung in den Gebärden schon viel bedeutender, mit feinem Helldunkel und Farbenempfindung. Aus derselben



Abb. 4. Rembrandt, Die Erscheinung Christi an die Emmausjünger. Paris, Mad. André.

1) Es steht nämlich fest, dass die Hendrickje 1663 oder 1664 gestorben ist.

1) Bemerkung im „Weekblad de Amsterdammer" vom 31. Dezember 1898 von Ihr. Flugi van Aspermont.

Zeit stammt wohl auch *„die Erscheinung Christi an die Emmausjünger“* der Mad. André, Paris, Nr. 8 der Ausstellung. (Abb. 4.) Auch hier noch etwas Theatralisches, aber die Auffassung ist merkwürdig ergreifend, der edle Blick des Heilandes, der glückliche Gedanke, den einen Jünger vor ihm knieend darzustellen, die merkwürdige Beleuchtung, das alles ist so etwas Neues und Aussergewöhnliches, dass es sich gleich weit erhebt über alles bis dahin in Holland Dagewesene. Wie unbedeutend sind dagegen Werke von Lastman, Pynas und Konsorten!

Ein merkwürdiges Bild ist auch der *„Judas“* des Barons von Schickler, Paris (Nr. 5). Es ist das von Huygens in seiner Handschrift über die Maler seiner Zeit so hoch gerühmte Gemälde. Ich finde es sehr ungleich gemalt, aber man erkennt den jungen Rembrandt sofort in dem Stillleben links, schön beleuchtet, mit dem Teppich in gelbgrün und etwas rot. Die Komposition schliesst sich noch den Vorgängern an; der Judas ist noch etwas theatralisch, einige Köpfe sind glatt geraten und zum Teil schwach im Ausdruck. Der Judas erinnert an eine Figur des Lastman auf *der Heilung des Gichtbrüchigen* im Ryks-Museum. Das Bild ist gewiss noch sehr früh, um 1628.

Von den frühesten Köpfen war merkwürdig *der jugendliche Rembrandt mit offenem Munde* Nr. 9, schon aus der Radierung eines Anonymus (Bartsch, Rembr. II, S. 143, Nr. 87) bekannt, aber seit längerer Zeit verschollen. Ich fand das Bild beim Prinzen Lubomirski in Lemberg wieder, der sich auch sofort bereit erklärte, es zur Ausstellung zu senden. Rembrandt hat sich auch selbst ähnlich radiert. Bode setzt das ganz ähnliche Selbstporträt in Kassel um 1627. Aus derselben Zeit, vielleicht ein Jahr später, wird wohl die *„Mutter Rembrandt's“* (Nr. 4 des Katalogs) sein, die er auch in ähnlicher Weise radierte. Von seinem Vater waren mehrere Porträts ausgestellt; das bedeutendste ist wohl das dem Herrn Fleischmann in London gehörige (Nr. 18), mit der schon breit und geistreich gemalten goldenen Kette um den Hals, den Beschauer lebendig anblickend. Das Bild ist 1631 datiert, aber der Vater starb bereits 1630. Vielleicht war der Kopf noch nach dem Leben gemalt und Rembrandt vollendete das Bild erst nach des Vaters Tode. Es hat nicht mehr den kühlen, grünlichen Ton der frühen Gemälde, wenn auch viel von dem jetzigen Goldglanz dem gelben Firniss zuzuschreiben ist.

Ein paar wundervolle Bildnisse waren aus jener ersten Zeit zu sehen, wo Rembrandt als Modeporträtmaler in Amsterdam auftrat (1632). Eins der ersten bestellten Porträts war wohl das des *Nic. Ruts*, noch 1631 datiert (Nr. 18bis). Ruts war ein angesehener Kaufmann in Amsterdam. Als am 18. März 1636 Susanna Ruts, Wittwe von Joannes Boddens, sich mit Mr. Pieter van der Hagen verehelicht, besitzt sie auch „'t conterfeytsel van Nicolaes Ruts, by Rembrant gedaen“. Das ist wohl eins der ältest beglaubigten Werke Rembrandt's! Noch etwas Pose, aber welche Lebendigkeit hat der energische Kopf, wie leuchtend ist das Bild in der Farbe! Ein Jahr später, 1632, malte Rembrandt den *Maerten Looten* (Nr. 20), auch ein reicher Kaufmann Amsterdams. Der Kopf erinnert sehr an Dr. Tulp aus der Anatomie (ebenfalls von 1632), aber wie vortrefflich ist dieser Kopf erhalten! In diesen frühen Porträts — es war auch der elegante *Kavalier* von 1633 aus der *Pourtalès*'schen Sammlung da (Nr. 24) — sieht man noch deutlich den Einfluss eines Thomas de Keyser, ja auch des van der Voort und Elias. Nur ist bei Rembrandt das Helldunkel feiner, der Ausdruck häufig noch lebendiger; die Köpfe heben sich prächtig von dem meist grauen, kühlen Hintergrunde ab. Aus den Jahren 1632 und 1633 fanden sich mehrere Bildnisse von Rembrandt's Schwester vor; sehr ausführlich behandelt ist die *„Toilette d'une jeune fille“* des Fürsten Liechtenstein (1632); hier fällt die ungeheure Sorgfalt der Malerei auf, wie sind z. B. die Hände hier vollendet! Nur im Kostüm ist die Behandlung eine breitere (Nr. 21).

Unbekannt war das kleine Porträt der Schwester, wohl das früheste, um 1630 gemalt, von Dr. C. Hofstede de Groot, der es in einer Kölner Auktion, unter Flinck's Namen, erwarb (Nr. 13). Es wirkt vornehmlich als Farbenreiz und ist in der Mache, besonders des Kostümlichen, sehr verwandt dem Bildnisse von Rembrandt's Mutter in meinem Besitz.

Ob Nr. 22, das Frauenporträt im Profil nach links, die Schwester darstellt? Em. Michel hat seiner Zeit schon behauptet, es sei das früheste Porträt der Saskia. In der That sieht es ihr weit ähnlicher als der Schwester. Dieses Bildnis ist noch nicht offiziell gemalt; 1632 waren die jungen Leute noch nicht verlobt, Rembrandt wohnte noch bei Hendrick Uylenborch, wer weiss, ob nicht während der Arbeit an eben diesem Porträt die Liebe zwischen den beiden entstand, welche 1633 zu einem Verlöbnis, 1634 zu der Ehe führte, die bis zum Tode der Saskia eine glückliche gewesen zu sein scheint.[1]) Wie oft hat er

1) In einem Aufsatz über die Rembrandt-Ausstellung in der „Deutschen Rundschau“, Januar 1899, hat kürzlich Professor Seeck einige unrichtige Hypothesen über Rembrandt's Verhältnis zu Saskia vor der Ehe niedergelegt. Saskia gehörte einer guten Familie an, und es wäre nicht möglich gewesen für den jungen Künstler, längere Zeit in unehelichem Verhältnis mit ihr zu leben. Kam einmal ein „Unglück“ vor, dann wurde sofort die Ehe vollzogen. Die Inschrift auf der Zeichnung in Berlin: *„den derden dach als wy getrout waren“* bedeutet einfach: am dritten Tage nach unserer *Verlobung*. In alten Akten, wo von einer Verlobung die Rede ist, fand ich erzählt, dass feierlich der Verlobungsring gewechselt wurde, wobei der junge Mann seine Braut küsste und ausrief: *Nu syn wy getrout!* Damit wird die ganze Hypothese des Prof. Seeck hinfällig.

seine Saskia gemalt! Hier hat sie etwas Ernstes, fast etwas Gelangweiltes durch das Stillesitzen vor dem Maler. Aber wie lustig sehen wir sie auf dem Dresdener Bild, wo sie auf dem Schosse ihres von Lebenslust übersprudelnden Gatten sitzt! Wie schelmisch blickt sie auf dem Dresdener Bilde mit der Nelke, wie lustig und zufrieden auf dem Kasseler, wo Rembrandt sie so kostbar aufgeputzt hat. Wir wissen es ja aus den alten staubigen Akten, welche kostbaren Perlen und Juwelen Rembrandt's Frau besessen. Auf dem grossen, umfangreichen *Doppelbildnis* des Ehepaares *aus dem Buckingham Palace* (Nr. 36) sehen wir Saskia eben damit beschäftigt, sich mit ihren Schätzen zu schmücken. Was für einen kostbaren Mantel hat er ihr umgehängt; das schimmert alles von Gold! Offen gestanden hat dieses Bild manche, und auch mich, hier, bei diesem guten Lichte, etwas enttäuscht. Der Gedanke will mich nicht verlassen, dass dieses Werk, mit einer sicher nicht echten Bezeichnung: *Rembrant fecit,* nicht ganz die Arbeit des Meisters ist. In Petersburg befindet sich genau dieselbe Saskia vor ihrem Spiegel, nur mit ganz geringen Änderungen in den Details, aber wieviel schöner und mehr Rembrandt! Das Petersburger Bild soll 1657 bezeichnet sein. Aber das ist unmöglich. Die Malweise lässt an das Ende der dreissiger Jahre denken. Es ist wohl kurios, dass ich, auf das Faksimile im Katalog nicht achtend, daneben schrieb: um 1640. Und wirklich mich gar nicht darauf besinnend, im Amsterdamer Ausstellungs-Katalog das: Peint vers 1635 durchstrich und 1640 daneben kritzelte. Ich setze jetzt voraus, dass ich nur *Konjekturen* folgen lasse; aber ich für mich lege mir die Sachen so zurecht:

Rembrandt malte seine Saskia um 1640, vielleicht auch kurz vorher — eben das Petersburger Bild. Einer seiner Schüler, sagen wir *Ferd. Bol,* malte in seines Lehrers Ateliers das grosse Londoner Bild, dabei die Rembrandt'sche Saskia kopierend, seinen Lehrer aber, etwas hölzern, sehr „posierend“ — „bitte den Kopf recht gerade zu halten“ daneben. Da der Schüler zum Schluss mit dem Mantel nicht recht fertig wird, malt Rembrandt diesen schliesslich selbst dazu. Das Bild bleibt in Rembrandt's Atelier; vielleicht bis zum Tode des Meisters. Ein Kunsthändler des 18. Jahrhunderts fügt die Bezeichnung hinzu. Könnte das nicht Wahrheit sein? Das Bild hat etwas Leeres, Mattes und grosse unbedeutende Flächen, was ich bei keinem ähnlichen Werke Rembrandt's kenne, der Rembrandt selbst ist öde, unbedeutender als jedes andere Selbstbildnis, möchte ich sagen. Das Ganze als Rembrandt's Arbeit zu acceptieren vermag ich nicht.

Nr. 31 lässt uns wiederum die Saskia sehen, in der Art der „Judenbraut“ von Buccleugh und Petersburg mit Blumen im Haar geziert. Aber wieviel härter und weniger intim! Ich werde bei diesem Porträt fortwährend, nolens volens, an die Hirtinnen von Flinck erinnert, will das Bild aber Rembrandt nicht absprechen.

Auch auf dem „Dianabade“ (1635) sehen wir die Saskia (Nr. 32). Bei diesem lustigen, etwas derb aufgefassten Bilde fiel mir ein, wie verschieden Rembrandt hier ist, von dem glatten, doch etwas sehr geleckten Poelenburgh, der ja diesen Gegenstand so oft malte. Der Meister mag durch dessen Arbeiten auf dieses Bild gekommen sein, bleibt aber hier urholländisch, während Poelenburgh sich eleganteren italienischen Vorbildern anschliesst.

Aus demselben Jahre, 1635, stammt das Porträt einer nicht schönen, alten Dame (Nr. 35, Sanderson, Edinburgh), welches viele, meines Erachtens mit grossem Unrecht, dem Meister absprachen. Ich leugne nicht, dass manches Abweichende darin vorkommt. Zunächst eine für Rembrandt sehr dünne, oft sehr flüchtige Malerei; die Hände sind etwas Hals-artig gemalt, was sogar junge Maler veranlasste, es diesem zuzuschreiben. Aber man hätte nur einen Hals daneben zu hängen brauchen, um das Unrichtige dieser Attribution einzusehen. Es ist farbiger wie Hals; die etwas übertriebenen Stirnrunzeln sind Rembrandt um 1635 gerade eigen, man denke an die 83jährige Alte in der National Gallery und an einige Kasseler Studienköpfe, an den Kopf bei Herrn Goldschmidt (Nr. 34 der Ausstellung, auch 1635 datiert) und ähnliche Bilder. Jac. Backer hat diese Manier sich zu eigen gemacht; an ihn erinnert das Bild jedenfalls eher als an Hals; aber es geht nicht an, dieses (auch echt bezeichnete) Bild dem Meister abzusprechen. Es ist, glaube ich, schnell fertig gemalt; am Ende interessierte das Modell den Maler nicht gerade, und das Bild musste rasch fertig werden.

Nr. 40 *„junge Frau vor dem Spiegel“,* könnte doch wohl, wie Bode meint, eine Phantasie nach der Saskia sein; aber die dunkelbraunen Augen hatte Saskia nicht. Das Bild strahlt uns entgegen, und der Kopf ist sehr schön beleuchtet, die Hände dagegen sind schwach und etwas langweilig in der Haltung.

(Schluss folgt.)

CHIAROSCURI IN DEN STANZEN RAFFAEL'S[1])

VON *ERNST STEINMANN*

UEBER die Entstehung der Sockelbilder, welche in der Stanza della Segnatura unter den grossen Wandfresken entlang laufen, hat uns Vasari ausführliche Angaben hinterlassen.[2]) Perino del Vaga hat im Auftrage Pauls III. diese kleinen Scenen entworfen, als die Wandtäfelung des Fra Giovanni da Verona entfernt wurde, seine Schüler und Gehilfen haben sie ausgeführt. Was den Inhalt der Miniaturgemälde betrifft, die alle in einförmigem Bronzeton ausgeführt sind, so hat auch schon Vasari hervorgehoben, dass die Themata, welche in den Hauptgemälden behandelt werden, sich in den Chiaroscuri fortsetzen, und wer sich die Mühe nehmen will, einmal diese unscheinbaren, überdies arg übermalten Freskobildchen zu prüfen, wird bald erkennen, dass sich Darstellungen wie die Vision des hl. Augustin, die Gesetzgebung des Moses, der Tod des Archimedes zwanglos auf Disputa, Überreichung der Dekretalen und Schule von Athen beziehen lassen. Auch Autor und Inhalt der fingierten Reliefs unter dem Parnass sind uns seit kurzem bekannt. Niemand anderes als Raffael selbst hat, wie Wickhoff behauptet, diese seltsamen Begebenheiten aus dem ersten Buch der Memorabilien des Valerius Maximus gemalt, die mit dem Dichterparadies darüber ein enger innerer Zusammenhang verbindet, und die überdies eine sinnvolle Anspielung auf Sixtus IV. litterarische Thätigkeit enthalten.[1])

Dagegen ist es bis heute noch niemandem eingefallen, einmal die überreich geschnitzten Läden zu entfernen, die Leo X. in den geräumigen Fensternischen sämtlicher Stanzen anbringen liess. Noch unter Julius II. müssen hier die Wandflächen unverdeckt gewesen sein, sie waren jedenfalls sichtbar, sobald man die Läden schloss. Konnte man da die breiten Mauern ohne Zierat lassen, mussten hier nicht wenigstens dekorative Malereien zu finden sein, wie sie etwa Pinturicchio's farbenreicher Pinsel in den Fensternischen des Appartamento Borgia im unteren Stockwerk gemalt hat?

Es sind uns in der That in beiden Stanzen hinter den Fensterläden höchst merkwürdige, nicht nur dekorative, sondern auch figürliche Wandmalereien erhalten, die fast alle noch zur Zeit Julius II. entstanden, vor den späteren Sockelmalereien den Vorzug haben, ein Teil des umfangreichen, ursprünglichen Gesamtplanes zu sein. Allerdings ist ihr künstlerischer Wert gering. Die Zeichnung ist flüchtig von wenig geübten Händen in den Kalkbewurf eingekratzt, die dünn aufgetragenen Farben sind zum Teil zerstört. Es ist das Gegenständliche allein, das diesen jahrhundertelang vergessenen Freskobildern Bedeutung verleiht.

Haben wir im opus Alexandrinum der Stanza della Segnatura den Namen Julius' II. neben den Impresen Leos X. gefunden, so kann es uns nicht wunder

1) Vorgetragen in der Adunanz vom 10. Februar im Kaiserl. Deutschen Archäologischen Institut in Rom. Die hier reproduzierten Photographien aus den Stanzen sind von Domenico Anderson, der im vorigen Sommer mit Erlaubnis der päpstlichen Palastverwaltung in den Stanzen arbeitete, nur für diese Arbeit angefertigt worden und werden im Handel nicht erscheinen. Ich kann dem verdienten Photographen den Ausdruck aller Dankbarkeit und Anerkennung hier nicht vorenthalten, der alle Mittel seiner Kunst aufgewandt hat, der Nachwelt die halb zerstörten Fresken zu erhalten.

2) Vasari ed. Milanesi V, p. 623. Der Kamin, welcher, wie Vasari erzählt, bei dieser Gelegenheit aus der „Camera del Fuoco" in die Stanza della Segnatura gebracht wurde, ist später wieder an seinen ursprünglichen Platz zurückversetzt worden, wo wir ihn noch heute sehen. Vasari's Erzählung wird durch einen bis jetzt unbeachtet gebliebenen Eintrag der Introitus et Exitus Pauls III. bestätigt, nach dem der Maler Francesco Salviati am 29. Juli 1541 15 Dukaten erhielt für den König Pipin, den er an Stelle des Kamins gemalt hatte. (A. von Zahn, Notizie artistiche dall' Archivio secreto Vaticano im Arch. stor. Ital. Ser. III. Bd. VI. 1867. p. 188). Als dann der Kamin in die Stanza dell' Incendio zurückversetzt wurde, verschwand auch König Pipin, aber eine auf ihn bezügliche Inschrift blieb stehen. Morelli (Die Galerien Borghese und Doria Pamphili, p. 179) und Dollmayer (Raffael's Werkstätte, p. 16) irrten also, wenn sie unter der „Camera del Fuoco" Vasari's die Stanza d'Eliodoro verstanden.

1) Vgl. Franz Wickhoff, Die Bibliothek Julius' II. im Jahrb. d. Kgl. Pr. Kunstsammlungen. XIV, p. 63.

nehmen, das Roverewappen in der Laibung, das Suave iugum der Medici an den Wänden der Fensternische unter dem Parnass zu entdecken. Die Dekoration dieser Wandflächen, weil augenscheinlich erst unter Leo X. ausgeführt, als die Malereien der Segnatura längst vollendet waren, wird darum weniger die Aufmerksamkeit erregen. Sie ist überdies fast völlig zerstört, und wenn wir mühsam Apoll und Marsyas, Paris als Schönheitsrichter, Apollo und Daphne erkennen, so sehen wir, dass sich hier unten auch die Gedanken weiterspinnen, welche oben im Parnass verherrlicht werden.

Einheitlicher und unendlich viel bedeutungsvöller ist die Dekoration der breiteren und tieferen Fensteröffnung nach dem Hof des Portogallo. Hier giebt das Roverewappen der Laibung treulich auch die Entstehungszeit der Malereien an den Wänden an, welche entsprechend dem Fensterkreuz in eine kleinere obere und eine grössere untere Hälfte gegliedert sind. Ein figuriertes Bronzerelief füllt stets die obere Hälfte aus, während man unten auf blauem Grunde ein zierliches Groteskenornament erblickt mit einer figürlichen Darstellung auf einem Bronzetäfelchen in der Mitte. Die gemalten Reliefs der oberen Felder werden uns im folgenden beschäftigen; die zierlichen Grotesken der unteren Felder haben nur dekorativen Wert.

Die Gerechtigkeit mit Schwert und Wagschale an der Decke giebt das Thema an. Unter ihr an der Wand über dem Fenster thronen die schwesterlichen Kardinaltugenden Kraft, Klugheit und Stärke. Links neben dem Fenster auf der kleineren Fläche sieht man, wie Justinian dem Trebonian seine Gesetzessammlung überreicht, rechts gegenüber thront Julius II. als Papst Gregor und überreicht die Dekretalensammlung einem knieenden Konsistorialbeamten. Solche Verherrlichung von Gerechtigkeit und Recht entspricht aufs beste dem Zwecke, welchem die Camera della Segnatura dienen sollte, und der ihr zugleich den Namen gab. Wollte doch der Papst mit seinen Kardinälen selber rechtsprechen in diesem Heiligtum der Kunst und hier an jedem Donnerstag die Signatura gratiae abhalten, die Innocenz VIII. von der Signatura iustitiae geschieden hatte.[1]) Darum thront die Iustitia hoch über ihren Schwestern, darum werden geistliches und weltliches Recht hier in ihren höchsten Äusserungen verkörpert, darum hat man selbst für die Reliefs der Fensterwände hochbedeutsame Zeugnisse und Vorbilder einer Rechtsprechung gewählt, gegen welche es, weil von Christus selber eingesetzt, keine Berufung giebt.

1) Ich bin schon vor drei Jahren in der Beilage der Allgemeinen Zeitung (Jahrg. 1896, Nr. 42) in einer Besprechung des dritten Bandes der Geschichte der Päpste von Pastor für die Richtigkeit dieser Entdeckung Julian Klaczko's mit Nachdruck eingetreten. Ich habe dieselbe auch in meine Bearbeitung der Stanzen Raffael's in der siebenten Auflage des Cicerone aufgenommen.

Wer würde nun jemals oben hinter dem Fensterladen auf der Seite des Gregorbildes in der gemalten Reliefdarstellung eine in der Kunstgeschichte einzig dastehende Illustration der Lehre von den zwei Schwertern vermutet haben, die Bonifaz VIII. in jener weltberühmten Bulle „Unam sanctam" (18. November 1302) der Welt zum erstenmal verkündigt hat? Zwei Schwerter hat Gott verliehen, so etwa heisst es hier, beide „in potestate ecclesiae". Ruht das eine ganz in den Händen der geistlichen Gewalt, so führt das andere der weltliche Herrscher im Dienst der Kirche. Denn jede menschliche Kreatur ist unterthan dem römischen Pontifex.[1])

1) Der Passus in der Bulle lautet wie folgt: uterque (gladius) ergo est in potestate ecclesiae, spiritualis scilicet gladius et materialis. Sed is quidem pro ecclesia, ille vero ab ecclesia exercendus. Ille sacerdotis, is manu regum et militum sed ad nutum et patientiam sacerdotis. Oportet autem gladium esse sub gladio et temporalem auctoritatem spirituali subici potestati. — Ideen aus der Bulle Unam sanctam hat Hettner bekanntlich auch in der Stanza dell' Incendio verkörpert sehen wollen. Doch wurde diese Behauptung mit Recht von Springer abgelehnt. (Raffael und Michelangelo. 2. Aufl. I. p. 341.) Dass aber das Papsttum der Renaissance die Ansprüche Bonifaz VIII. nicht vergessen hatte, beweist die Schrift Sadolet's: Interpretatio in locum



Abb. 1. Rom; Stanza della Segnatura. Raffael und seine Schule. Die Lehre von den zwei Schwertern.

Die unerschütterliche Grundlage, auf welcher solche Ansprüche ruhen, ist niemand anderes als Christus selbst. Wir sehen ihn, eine Gestalt, die allein noch in diesen Chiaroscuri den Genius Raffael's in Minen und Gebärden verkündet, zwischen seinen Jüngern dahinschreiten, mit der Rechten auf zwei gekreuzte Schwerter weisend, die zu seinen Füssen liegen. Die Bibelstelle ist nicht treu interpretiert, sondern der Tendenz entsprechend umgestaltet. Dort sagen die Jünger (Lucas 22, v. 38): Domine, ecce duo gladii hic und weisen den Herrn erst auf die Existenz der Schwerter hin; hier bietet Christus seinen Jüngern die Schwerter dar, indem er mit dem Zeigefinger auf sie deutet, wie er Petrus auffordert: Weide meine Lämmer. (Abb. 1.)

Das ebenfalls in Bronzefarben von derselben Hand gemalte Fresko der Fensterwand gegenüber zeigt uns den weltlichen Richter schon in voller Thätigkeit. Man hat einen, wie er selbst in einen Harnisch gekleideten Jüngling vor seinen Thron geführt; ältere Männer durch ihre Beinkleider als Barbaren, aber wohl auch als Leute aus dem Volke charakterisiert, nahen sich beschwörend ihrem Herrscher, der mit der Rechten auf den Jüngling, mit dem Zeigefinger der Linken auf sein linkes Auge deutet. Was mag dieser Vorgang bedeuten? (Abb. 2.)

Als Zaleucus, welcher der Stadt Locri die heilsamsten Gesetze gegeben hatte — so erzählt Valerius Maximus [1]) — den eigenen Sohn des Ehebruchs überführt sah, der nun nach dem Gesetz beide Augen verlieren musste, zögerte er lange, als ihn die ganze Stadt beschwor, dem Jüngling die Strafe zu erlassen. Dann liess er sich endlich durch die Bitten des Volkes erweichen, und indem er erst sich selber, dann dem Sohne ein Auge ausreissen liess, erhielt er beiden das Gesicht.

Die Deutung dieser Scene, von deren Richtigkeit ein Blick auf das Fresko ohne weiteres überzeugt, war nicht schwer zu finden, nachdem Wickhoff einmal festgestellt hatte, dass die Darstellung der gemalten Marmorreliefs gegenüber aus derselben Quelle ge-



Abb. 2. Stanza della Segnatura. Schule Raffael's. Der Richterspruch des Zaleucus.

schöpft ist.[1]) Aber es ist von höchster Bedeutung für dies Exemplum iustitiae und die beiden noch dem Raffael selber zugeschriebenen Fresken, in Valerius Maximus die gemeinsame Quelle gefunden zu haben, wodurch auch innerlich die Gleichzeitigkeit der Entstehung dieser Fresken erwiesen ist.

Wie ernst es in der Camera della Segnatura mit dem Hinweis auf den zukünftigen hohen Zweck genommen wurde, dem diese Stanze dienen sollte, beweist endlich der Umstand, dass auch auf den Langtäfelchen der unteren Felder mitten zwischen den Grottesken sich die Verherrlichung gerechten Gerichtes fortsetzt. Ist oben an der Decke als glorreichster Akt jüdischer Rechtsprechung das Urteil des Salomo dargestellt, so erblickt man hier unten in winzigen Figuren rechts das Erscheinen Susannas vor dem Richter und links die Steinigung der beiden lüsternen Alten.

evangelicum de duobus gladiis. — Giov. Palazzi, Fasti Cardinalium omnium Venetiis 1703, Tom. II, p. 363 führt als Wahlspruch des Kardinals Giuliano della Rovere eben diese Lukasstelle an: ecce due gladii hic. Ob die Wahl dieses Spruches, wie die der meisten übrigen, willkürlich oder historisch begründet ist, habe ich nicht ermitteln können.

1) Valerii Maximi factorum et dictorum memorabilium libri novem ed. Carolus Kempf. Lipsiae 1888, p. 301. Das Fresko des Zaleucus ist von allen diesen Chiaroscuri das einzige, welches nicht überpinselt wurde. Obwohl nur in Umrissen flüchtig entworfen, zeigt es doch überall eine grosse Kraft und Sicherheit der Zeichnung; wir beobachten hier noch einmal in unverfälschten Zügen die Kunst desselben Raffaelschülers, der gegenüber die Jünger Jesu gemalt hat.

1) Ich habe schon im Cicerone (p. 781) darauf hingewiesen, dass derselbe Vorgang, welchen Wickhoff in der Stanza della Segnatura erklärt hat, auch in den merkwürdigen Fresken des Giulio Romano dargestellt ist, die einst die grosse Halle der Villa Lante auf dem Gianicolo zierten und sich heute in der Sammlung von Miss Harry Hertz in Rom befinden. Aus Valerius Maximus, der damals den Künstlern sehr vertraut gewesen sein muss, hat Giulio Romano auch den Stoff für den grössten Teil der übrigen dieser Fresken geschöpft.



Abb. 3. Paris, Louvre-Zeichnung der Schule Raffael's; älterer Entwurf für die Fensterwand der Messe von Bolsena.

Von geringerer Hand entworfen, mutwillig zerstört und wahrscheinlich gelegentlich der berüchtigten Stanzenrestauration durch Maratta entsetzlich übermalt sind die gleichfalls in hellem Bronzeton ausgeführten Fresken der Fensternischen in der Stanza d'Eliodoro. Aber ihre Bedeutung für das Verständnis des inneren Zusammenhanges der ganzen Freskenreihe ist so gross, dass Nachdenken und Forschungstrieb aufs höchste angespannt werden, mag auch das Auge sich verletzt fühlen. Den Zwiespalt, welcher von jeher bestand zwischen dem, was Peruzzi[1]) an der Decke und Raffael an den Wänden gemalt, was Julius II. geplant und Leo X. vollendet hatte, werden uns die jahrhundertelang vergessenen und verachteten Chiaroscuri lösen helfen. Wir werden jetzt die Entstehungsgeschichte der Fresken des Heliodorzimmers fast mit der ruhigen Sicherheit erzählen können wie eine Reihenfolge thatsächlicher Ereignisse, gegen welche es keinen Einwand giebt.

Die Gliederung der Fensterwände ist im Heliodorzimmer dieselbe wie in der Segnatura, und die Groteskenmalerei im unteren Compartimento schliesst sich im Stil eng an die Dekoration des Fensters unter der Justitia an. Nur haben hier die winzigen Bronzetäfelchen keine Bedeutung für den grossen Bildercyklus. Sie stellen, rein dekorativ behandelt, die Anfänge des neuen Bundes dar, unter der Messe von Bolsena rechts die Verkündigung und links die Geburt Christi, unter der Befreiung Petri rechts Jesus im Tempel lehrend, links den Versuch der Juden, Jesum zu steinigen. Den bronzefarbig ausgeführten Malereien in den oberen Feldern haben wir also allein unsere Aufmerksamkeit zu schenken.

Am Ende des Jahres 1510 hatte sich der kriegführende Papst im Lager von Mirandola den Bart wachsen lassen, und eine vielgenannte Zeichnung im Louvre für eine der Fresken des Heliodorzimmers, wo Julius II. ohne Bart erscheint, muss also noch vor der Abreise des Papstes aus Rom, d. h. vor dem 17. August desselben Jahres, entstanden sein.[1]) Und warum sollte Raffael nicht schon die Fresken für die Stanza d'Eliodoro entworfen haben, als er noch in der Stanza della Segnatura malte?

1) Man wird wohl auch den neueren Einwürfen gegenüber an der Autorschaft Peruzzi's, was die Decke der zweiten Stanze anlangt, festhalten dürfen. Die Behauptung Wickhoff's ist bekanntlich durch Dollmayer aus den Zeichnungen Peruzzi's überzeugend begründet worden. Zeitschrift für bildende Kunst 1890, p. 292.

1) Dagegen kann die Überreichung der Dekretalen in der Segnatura, wo Julius zum erstenmal mit dem Bart erscheint, erst nach seiner Rückkehr nach Rom am 26. Juni 1511 gemalt worden sein. Am 16. August desselben Jahres war dies Bild Sr. Heiligkeit „dal natural con la barba“ bereits vollendet. Vgl. Lucio, Federico Gonzaga im Arch. della soc. Romana IX. 1886, p. 569 und p. 525.

Wir haben überhaupt die Inangriffnahme der Fresken des Heliodorzimmers früher anzusetzen, als es gewöhnlich geschieht, und wie in der Stanza della Segnatura das Datum 1511 in beiden Fensterlaibungen den Termin der Vollendung bezeichnet, so bezieht sich auch die Jahreszahl 1512 unter der Messe von Bolsena eher auf die Vollendung wenigstens eines Teiles der Arbeit als auf den Beginn.

Die Louvrezeichnung (Abb. 3), welche das achte Kapitel der Apokalypse illustriert, dachte man sich bis heute ursprünglich für die Wandfläche bestimmt, auf der man jetzt die Befreiung Petri sieht. Die Zeichnung aber, welche uns ein Zufall nur in der Kopie eines Schülers erhalten hat, giebt uns vielmehr den ersten Entwurf zum Schmuck der gegenüberliegenden Wand. Denn nur hier unter der Messe von Bolsena stimmen die Verhältnisse genau überein mit der Zeichnung, wo auch das Fenster ziemlich weit nach links verschoben ist, während es in der Befreiung Petri genau die Mitte einnimmt.[1])

Hiermit fällt dann auch die Behauptung von einem inneren Zusammenhang der Wand- und Deckengemälde, wie sie bisher gefasst wurde, zusammen. Denn wie man zwischen der Opferung Isaaks an der Decke und der Messe von Bolsena an der Wand als verbindenden Gedanken das in der Messe sich vollziehende Kreuzesopfer Christi erkennen durfte, welches in der Opferung Isaaks vorgebildet ist, so konnte man im Traum Jakobs gegenüber das typologische Vorbild erkennen für die apokalyptische Vision des Johannes. Wie aber solche Behauptungen aufrecht erhalten, wenn unumstösslich feststeht, dass ursprünglich das achte Kapitel der Apokalypse unter der Opferung Isaaks dargestellt werden sollte und dass die Messe von Bolsena erst später eingeschoben wurde?

Aber was kann natürlicher, was kann folgerichtiger sein, als einen grossen zusammenhängenden Plan, der Deckenbilder und Wandgemälde gleichmässig umfasst, auch in der Stanza d'Eliodoro zu suchen, wenn man in der Stanza della Segnatura eben erst sogar in den Chiaroscuri der Fensternischen unlösbare Glieder des einen grossen Ganzen erkannt hat? Wenn alles ineinander greift in der Stanza della Segnatura, wenn alle Töne hier zusammenklingen in einer einzigen unendlich klar und festgefügten Harmonie, müssen dann nicht gleiche Gesetze wenigstens im Entwurf auch für das Heliodorzimmer aufgestellt gewesen sein?

1) Indem ich mich auf die Autorität meines unvergesslichen Lehrers Anton Springer gründete, habe ich stets in der Louvrezeichnung den älteren Entwurf für die Befreiung Petri erkannt und daran eine Reihe von Schlussfolgerungen geknüpft, welche jetzt nicht mehr zutreffen. Oskar Fischel, Raphael's Zeichnungen, p. 75 hat also recht, wenn er die Zeichnung als Entwurf für die Fensterwand der Messe von Bolsena gelten lässt.



Abb. 4. Stanza d'Eliodoro. Schule Raffael's. Scene aus der Apokalypse.

Mussten wir die Louvrezeichnung als ursprünglichen Entwurf für die Wand der Befreiung Petri verwerfen, so können wir Darstellungen aus der Apokalypse als ersten Plan nicht nur für die Komposition dieser Mauerwand, sondern sogar für den ganzen Bilderkreis des Heliodorzimmers bestätigen. Die bronzefarbigen Bildchen in den oberen Compartimenti der Fensternische legen noch an Ort und Stelle Zeugnis ab von dem vergessenen Urthema der Malereien im Heliodorgemach. Hier ist zunächst links in verkürzter Schilderung, wie es die schmale Wand gestattete, das erste Kapitel der Apokalypse behandelt. Johannes liegt, das Haupt von der schrecklichen Erscheinung abgewandt, wie ein Toter am Boden, und auf einem von brennenden Kerzen flankierten Thron erscheint der „Eine", der, eines Menschen Sohne gleich, in seiner Rechten die sieben Sterne hält, während aus seinem Munde ein zweischneidiges Schwert hervorgeht (Kap. 1, Vers 12—20). (Abb. 4.)

Weniger zerstört, aber völlig übermalt ist das Fresko gegenüber, die Illustration der ersten beiden Verse des 10. Kapitels. Vers 1. „Und ich sahe einen starken Engel vom Himmel herabkommen, der war mit einer Wolke bekleidet und ein Regenbogen auf



Abb. 5. Stanza d'Eliodoro. Schule Raffael's. Scene aus der Apokalypse.

seinem Haupt und sein Antlitz wie die Sonne und seine Füsse wie Feuerpfeiler; Vers 2: und er hatte in seiner Hand ein Büchlein aufgethan; und er setzte seinen rechten Fuss auf das Meer, und den linken auf die Erde." Vor diesem Engel knieend, der seine Rechte auf gen Himmel hebt, empfängt Johannes das Buch, das er im nächsten Augenblick verschlingen wird. (Abb. 5.)

Drei Trümmerstücke eines einheitlichen Planes sind uns also noch in der Louvrezeichnung und den zwei Fensterfresken erhalten, und alle drei gehen auf die Apokalypse als Quelle zurück; liegt da nicht die Vermutung nahe, dass wir hier das Thema gefunden haben, das Julius II. in monumentaler Bildersprache in der zweiten Stanze ausgedrückt wissen wollte? Welch ein gewaltiger Stoff für diesen gewaltigen Papst, welch eine erhabene Fortsetzung der vier Visionen an der Decke, die ebenfalls noch vom ersten Plan und Entwurf übrig geblieben sind! Was sehen wir denn oben anders als lauter Wunder und Erscheinungen des alttestamentlichen Jehovah, der selbst mit starker Hand in die Geschicke seiner Knechte eingreift? Was würden die Darstellungen aus der Apokalypse anderes bedeutet haben als den letzten, gefahrvollen aber siegreichen Kampf der Kirche gegen alle feindlichen Mächte? Man beachte nur, wie einheitlich an der Decke der Preis der Wunder erweisenden Gnade Gottes, wie einheitlich aber auch der visionäre Gedanke durchgeführt worden ist, — wird ein ebenso einheitlicher Plan nicht auch den niemals ausgeführten Wandbildern zu Grunde gelegt worden sein? Wieviel herrliche Zeugnisse von der Güte Gottes sieht man dort oben, wenn Jehovah dem Noah befiehlt, sich in die Arche zu retten, wenn er Abrahams mörderische Rechte aufhält, wenn er Jakob erscheint, dem Fremdling auf fremder Erde, wenn er den Moses durch die Berufung nach langen Jahren der Sühne wieder in Gnaden annimmt? Als gnädigster Freund seiner Freunde sollte Gott an der Decke verherrlicht werden, als furchtbarster Feind seiner Feinde musste er an den Wänden in den Bildern aus der Apokalypse erscheinen. Und gleichzeitig wurde nach alten, ehrwürdigen Mustern den grössten Offenbarungen Jehovahs im alten Bunde die erhabenste Vision des neuen Testamentes gegenübergestellt.[1])

Gewiss in solcher Wahl des Stoffes spiegelt sich der Glaubensmut des heroischen Papstes in den furchtbaren Kriegsgefahren der Jahre 1510 und 1511 aufs deutlichste wieder. Er selbst ist Noah, er selbst ist Abraham, Jakob und Moses, und das Gezücht der Schlangen und Drachen, welche der Himmel in der Apokalypse bekämpft und besiegt, wer ist es anders als seine Feinde, der römische Kaiser, der französische König, die Bentivogli, die Este und wie sie alle heissen?

Ein merkwürdiges Buch,[2]) welches schon im Jahre 1480 in Genua gedruckt wurde und den Giovanni Nanni, einen Predigermönch aus Viterbo, zum Verfasser hat, rechtfertigt nicht nur im allgemeinen einen Bilderkreis aus der Apokalypse im päpstlichen Palast, es giebt uns auch über den Inhalt des Dargestellten die wertvollsten Aufschlüsse. Das Buch wurde während der Einnahme von Otranto durch die Türken (am 11. August 1480) geschrieben, es nennt sich Glossa

1) Die grosse Frage, ob auch stilkritisch sich ein Zusammenhang nachweisen lässt zwischen den Deckenmalereien der Stanza d'Eliodoro, der Zeichnung im Louvre und den Chiaroscuri aus der Apokalypse, möchte ich wenigstens aufwerfen, kann sie aber vorerst noch nicht beantworten.

2) Ich habe die erste Ausgabe von 1480 der Inkunabeln der Vatikanischen Bibliothek benutzt, die mir von dem hochwürdigen Präfekten der Vaticana P. Ehrle freundlichst zur Verfügung gestellt worden ist. (Cod. Inc. Vat. IV, 329.) Auch die Barberina besitzt zwei Ausgaben des Johannis Viterbensis, die eine vom Jahre 1480, die andere vom Jahre 1507. (Cod. Barb. BBB. II, 21. Cod. Barb. A. 1, 78.) Vgl. Pastor a. a. O. II, p. 529, welcher die Exemplare der Münchener Staatsbibliothek benutzt hat, unter denen sich eine Ausgabe von 1480 nicht findet. Über Giovanni auch Annio da Viterbo handelt ausführlich Apostolo Zeno in den Dissertazioni [illegible]

super Apocalipsium[1]) und verherrlicht in prophetischem Ton die in der Offenbarung des Johannes geweissagten Triumphe der Christen über Türken und Saracenen. Als Mahomed II., dessen baldiges Ende Giovanni Nanni mit grösster Bestimmtheit vorausgesagt hatte, in der That schon im Sommer 1481 eines plötzlichen Todes starb, muss der Glaube an die Weissagungen des prophetischen Mönches schnell erstarkt sein, welcher sich im Jahre 1498 durch die Herausgabe von siebzehn angeblich alten Autoren einen berühmten und berüchtigten Namen machte und unter Alexander VI. als Maestro del sacro Palazzo in Rom gestorben ist. Die zahlreichen Auflagen, welche das Sixtus IV. gewidmete Büchlein noch unter Julius II. erlebte, legen auch für den Erfolg der Apokalypse ein kräftiges Zeugnis ab.

Der Inhalt der Schrift, soweit er für den Bilderkreis der Stanza d'Eliodoro in Betracht kommt, ist nun etwa folgender: Alle Doktoren, welche überhaupt jemals eine Worterklärung der Apokalypse versuchten, haben einmütig bekannt, das ganze Buch behandle weiter nichts als die vier grossen Epochen der Kirche von St. Johannes bis ans Ende der Welt. Die erste Epoche steht unter dem Zeichen der sieben Siegel, welche die sieben Christenverfolgungen bedeuten bis auf die Zeit Konstantins. Die zweite Epoche steht unter dem Zeichen der sieben Posaunen, welche die sieben hauptsächlichsten Häresien bedeuten, von denen die letzte diejenige Mahomeds ist, welche das alte und das neue Testament verfälscht hat. Die dritte Periode steht unter dem Zeichen der sieben Schalen des Zornes Gottes, welche die sieben letzten Plagen bedeuten, welche die Kirche schon durch die Bestie Mahomed erlitten hat. Der vierte und letzte Zustand steht unter dem Zeichen der Verdammung der grossen saracenischen Hure und bedeutet den Triumph der gesamten Christenheit.[2])

Hiermit ist in grossen Zügen das Thema der ganzen Abhandlung gegeben, das nun im einzelnen mit grosser Spitzfindigkeit an den Kapiteln der Apokalypse der Reihe nach durchgeführt wird. Stets wird betont, dass in der Apokalypse alle Gefahren der Kirche vorgebildet sind und dass die Türkengefahr die vornehmste von allen sei. Mit triumphierender Sicherheit wird aber dann die Errettung der Kirche geweissagt: der neue Himmel und die neue Erde bedeuten weiter nichts als eine neue, glorreiche Epoche der Kirche und ihrer Gemeinde. Denn Christus und sein Vikar, der Pontifex Maximus, sind nach göttlichem Recht die vornehmsten Fürsten der Erde. Das lehrt das ganze Buch der Apokalypse, dass die Herrschaft Christi auf Erden wohl bekämpft und bedroht werden kann unter den Zeichen der sieben Siegel, der sieben Posaunen und der sieben Schalen des Zornes Gottes, aber Gott wird seine Gerechtsame keinem anderen Volke geben, und das Reich Christi auf Erden kann nimmermehr zerstört werden.

Mit der direkten Weissagung auf eine unmittelbar bevorstehende Befreiung von aller Türkengefahr schliesst das seltsame Buch, dessen Inhalt durch den Tod des Grosstürken so glänzend gerechtfertigt wurde.

Vier Epochen der Kirchengeschichte unterscheidet Giovanni Nanni, vier Wandflächen galt es in der Stanza d'Eliodoro auszumalen. Ging auch der Entwurf des Hauptbildes an der Wand der Befreiung Petri verloren, die beiden Chiaroscuri in den Fenstern, die einleitenden Kapitel der Apokalypse behandelnd, bezeugen unwiderleglich, dass ursprünglich die erste Periode der christlichen Herrschaft „sub apertione septem sigillorum" an dieser Wand verherrlicht werden sollte. Der Entwurf für die ursprünglich geplante Darstellung an der Fensterwand gegenüber aber ist in der Louvrezeichnung erhalten. (Abb. 3.) Die sieben Engel, denen von Gott die sieben Posaunen gegeben werden, stellen die zweite Epoche des Christentums dar — status ecclesiae sub clangore septem tubarum —, in welcher, wie es an einer anderen Stelle heisst, die Lehre überall gefälscht und nur der Glaube des Athanasius richtig war.[1]) Konnte die Anspielung auf Julius II. deutlicher sein, den wir in der Louvrezeichnung betend und unerschüttert am Faldistorium knieen sehen, während die Posaunenstimmen der Engel über ihm die ganze Welt mit Häresien erfüllen?

1) Der ursprüngliche Titel des Buches lautet einfach: De futuris Christianorum triumphis in turchos et saracenos. Ad beatissimum pontificem maximum Sixtum quartum et reges, principes ac senatus christianos.

2) Vgl. Cod. Vat. Inc. IV, 329, p. 267. Ich führe diesen Passus der Wichtigkeit halber wörtlich an.

Sciendum est igitur quod omnes doctores litterales unanimiter aiunt hunc librum exponendum esse ad litteram de solo temporali statu quadruplici ecclesiae a tempore sancti Johannis usque ad finem mundi.

Quorum primus status fuit sub apertione septem sigillorum, quae jam praecesserunt sub septem praecipuis persecutionibus usque ad tempus Constantini.

Secundus status ecclesiae fuit sub clangore septem tubarum quae fuerunt septem hereses potissime, quarum ultima fuit heresis bestie Maumethane qui depravavit tam vetus quam novum testamentum.

Tertius status ecclesiae dicitur sub phialis, quae sunt septem plagae novissimae ut ipsemet Johannes exposuit, quas a bestia passa est iam sancta ecclesia ut in expositione litterae dicemus.

Quartus et ultimus status ecclesiae dicitur sub damnatione meretricis magnae saracenicae in triumpho universali Christianae gentis.

1) Similiter in secundo statu ecclesiae . . . . . communis opinio falsa erat. Solius Athanasii opinio vera erat. (Cod. Vat. Inc. IV, 329, p. 268b.)

Von den Glaubenshelden des Alten Bundes, die Peruzzi an der Decke gemalt hat, werden wenigstens Noah und Abraham ausdrücklich als Hüter und Bewahrer der reinen Lehre gepriesen, wo sie rings von Unglauben umgeben waren. Der Gottesglaube, heisst es hier, war allgemein verderbt, Abraham allein hat nach der Sintflut die reine Lehre bewahrt.[1]) Und wenn wir erwägen wollen, dass gerade unter dem Bilde Abrahams die Louvrezeichnung zur Ausführung gelangen sollte, so kann der Zusammenhang zwischen dem Vater des Glaubens im Alten Bunde und dem Athanasius des Neuen Bundes, Julius II., nicht klarer zum Ausdruck gelangen.

Zu einem Entwurf für die dritte und vierte Epoche des christlichen Weltreiches an den zwei Hauptwänden des Heliodorzimmers ist es vielleicht überhaupt nicht mehr gekommen, denn die Weissagungen des Giovanni Nanni, welche auf die Türkengefahr bezogen, sich so wunderbar schnell erfüllt hatten, trafen auch, auf die inneren und äusseren Feinde Julius II. angewandt, mit überraschender Sicherheit ein. Der Neffe Sixtus IV. musste sich in seiner Anhänglichkeit an die Ideen und den Glauben seines Oheims bestätigt und belohnt fühlen.[2]) Als eben erst die Deckenbilder fertig und man daran war, die Fensterwand nach dem Belvederehof auszumalen, wandelte sich schon das Kampfgeschrei in Siegesjubel.

Julius, dem eben noch abtrünnige Kardinale mit einer Reformation der Kirche auf eigene Hand gedroht hatten, den Ludwig XII. öffentlich auf der Bühne als l'homme obstiné, als Heuchler und Simonisten verspotten liess, er hatte nach der furchtbaren Niederlage bei Ravenna am Ostersonntag 1512 einen Triumph an den anderen zu reihen, und die ganze Halbinsel jauchzte dem Befreier Italiens zu.

So objektiv in der ersten Stanze die höchsten Menschheitsideale verherrlicht werden, so subjektiv beziehen sich die Wandbilder der zweiten Stanze auf die Lebensführungen Julius II. War es schon die vom 16. Mai 1511 datierte Berufung eines Konzils nach Pisa durch neun abtrünnige Kardinäle, welche den Anlass gab, das ursprüngliche Programm fallen zu lassen? Spiegelte sich jetzt in den Schrecknissen der Apokalypse nicht mehr deutlich genug die doppelte Gefahr, der zwiefache Kampf wieder, den das Papsttum zu bestehen hatte? Wir wissen heute, dass Julius schon auf seinem ersten Zuge gegen Bologna im Jahre 1506 das santissimo Corporale in Orvieto verehrt hatte; aber einen inneren Grund, warum er gerade das Wunder der blutenden Hostie wählte, seinen Glaubensmut dem zweifelnden Priester gegenüber verherrlichen zu lassen, können wir heute nicht mehr erkennen. Jedenfalls aber ist es der felsenfeste Glaube des rechtmässigen Pontifex an Gott, an sich selbst, an seine erhabene Stellung, der den Abtrünnigen seines Hauses gegenüber mit Nachdruck betont werden soll.[1]) „Dominus mihi adiutor, non timebo quid faciat mihi homo", ist der Wahlspruch Julius' II. gewesen; wir können ihn ablesen von den fest geschlossenen Lippen, von dem klaren, furchtlosen, durchdringenden Blick seines Auges.

Als Julius II. am 22. Juni 1512 die Freudenbotschaft von der endlichen Vernichtung der Franzosen erhielt, sprach er sogleich die Absicht aus, am folgenden Tage seine Titelkirche S. Pietro in Vincoli, die er als Kardinal besessen, zu besuchen, und am 23. Juni hat er hier in der That dem Apostelfürsten seine Dankgebete dargebracht. Dort mussten seine Augen, wenn er am Altar kniete, die Reliefs des Bronzeschreines treffen, den er selber einst hierher gestiftet hatte, die heiligen Ketten des Apostelfürsten aufzubewahren. Wunderbar! Hier sieht man noch heute die Befreiung Petri in ganz ähnlicher Weise dargestellt wie im Vatikan, die beiden Momente der Befreiung und das Hinausgeleiten durch die Finsternis sind in derselben Weise erfasst! Hat sich Julius in jenem feierlichen Augenblick, das Herz voll überquellenden Dankes, gelobt, in seinem Palast von Raffael's Hand durch die Befreiung Petri den Dank für seine eigene Errettung zu verewigen? Jedenfalls ist die Befreiung Petri unmittelbar nach der Messe von Bolsena, wenn nicht vorher entstanden, das beweisen schon die älteren Fresken in der Fensternische. Ein Mann wie Julius II. hat erst dem Apostelfürsten seine Gelübde gelöst, ehe er in der Vertreibung Heliodors, in der Verjagung Attilas an die Verherrlichung seiner eigenen Triumphe

1) Nam tempore diluvii cum cepissent homines multiplicari supra terram veritas archani dei uni soli hominum Noe credita fuit, ut sacra bene narrat hystoria. Et post diluvium in lege naturae communis opinio simulacrorum falsa erat, particularis autem Abrahae vera erat. (Cod. Vat. Inc. IV, 329, p. 268 b.)

2) Sixtus IV. erscheint neben Innocenz III. unter den Kirchenlehrern der Disputa, seine Weisheit wird in den Fresken aus Valerius Maximus verherrlicht, der Inhalt eines ihm gewidmeten Buches sollte in der Stanza d'Eliodoro zur Darstellung gelangen. Man erinnert sich sofort des Zeugnisses des Paris de Grassis, dass Julius in allen Dingen seinem Oheim nachzustreben suchte — quod in multis quasi omnibus imitari studeat Sixtum patruum. (Vgl. das Diarium des Paris im Cod. Vat. 5635, p. 61 a.)

Dass man übrigens unter Julius II. schon so weit ging, an eine Bekehrung aller Muhamedaner zu glauben, beweist die Vorrede der Mirabilia urbis Romae Albertinis (ed Schmarsow p. XX).

1) Ludwig Pastor, dessen tief eindringenden Forschungen, die er in seiner Papstgeschichte niedergelegt hat, man sich immer aufs neue verpflichtet fühlt, so oft man an eine Frage der Renaissancekunst in Rom herantritt, hat zuerst auf den Besuch Julius II. in Orvieto aufmerksam gemacht. Geschichte der Päpste III, p. 798.

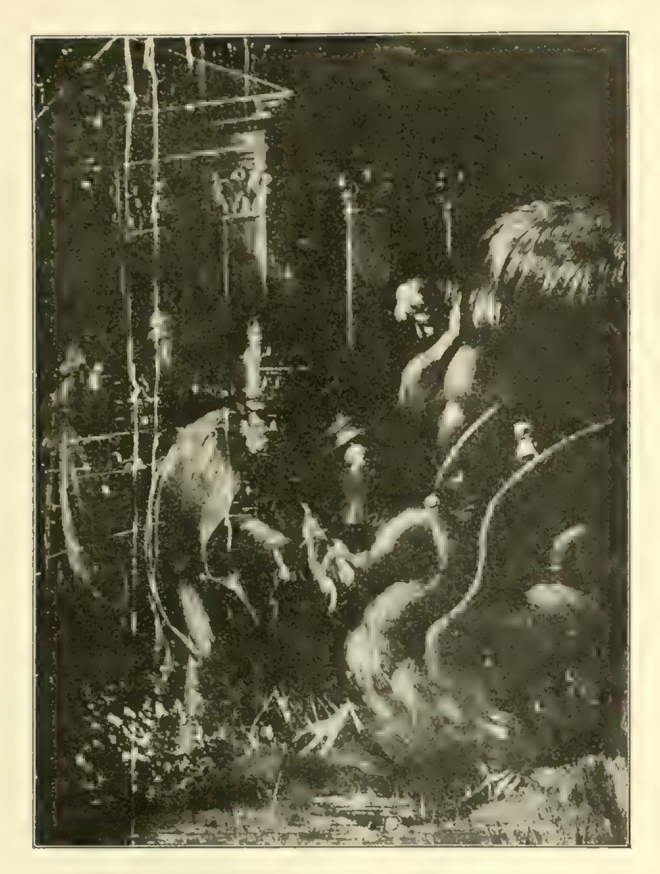


Abb. 6. Stanza d'Eliodoro. Schule Raffael's. Allegorie auf die Bewältigung des Schisma durch Julius II.

dachte über das versprengte Konzil, über die endlich aus Italien vertriebenen Barbaren.[1])

Die beiden so merkwürdigen, aber bis heute ebenfalls völlig unbekannt gebliebenen Chiaroscuri unter der Messe von Bolsena drücken gleichsam das Bestätigungssiegel auf das eben Ausgeführte. Sie werden

1) Herman Grimm hat zuerst die Befreiung Petri auf Julius II. bezogen. Pastor (III, p. 804) schliesst sich ihm mit neuen Beweisgründen an. Ich fügte endlich noch im Cicerone den Hinweis auf das Altarrelief in S. Pietro in Vincoli hinzu, und indem nun auch die Fresken der Apokalypse den Zusammenhang mit der Messe von Bolsena oder vielmehr mit der Louvrezeichnung herstellen, darf die frühe Inangriffnahme der Befreiung Petri als unumstösslich angesehen werden. Es ist überhaupt unbegreiflich, wie dies Fresko so lange auf Leo X. bezogen werden konnte, wo doch die Rovere den Kardinalstitel von San Pietro in Vincoli seit 1467, also mehr als 40 Jahre, innegehabt haben! — Das Wappen Leos X. in der Fensterlaibung mit der Jahreszahl 1514 ändert nichts an der Thatsache. Wie begierig war noch Paul III., sein Wappen in der Sistina zu sehen. Und was ein Michelangelo schroff verweigern konnte, musste ein Raffael willig zugestehen. Er hat die Eiche der Rovere durch die Palle der Medici ersetzt, wie in der Flucht Attila's der heroische Julius dem geschmeidigen Leo Platz machen musste.

gleichzeitig mit der Inschrift der Fensterlaibung: Julius II. Ligur. Pont. Max. Ann. Christ. MDXII Pontificat. sui VIIII, im Herbst des Jahres 1512 entstanden sein und ziehen in sinnreicher Allegorie die Summe der glorreichen Regierung des zweiten Rovere-Papstes.

Die Darstellung rechts führt uns noch einmal in die Gedankenkreise der Apokalypse zurück. Sie ist der bildliche Ausdruck des Jubelrufes: sie ist gefallen, sie ist gefallen, Babylon, die grosse, und eine Behausung der Teufel geworden. Julius selber in vollem päpstlichen Ornat, die Tiara auf dem Haupt, in das weite Pluviale gehüllt, dessen Schleppe zwei Candatorii tragen, bindet hier der Hydra das Maul, d. h. er überwältigt das Schisma, welches in der Apotheose des Papstes wenige Monate später, ebenso auf ein Bild aus der Apokalypse sich gründend, durch eine Hydra symbolisiert worden ist.[1]) (Abb. 6.)

Die Darstellung links huldigt dem greisen Priesterkönig als Befreier Italiens in der Schenkung Constantins, wie sie später von der Schule Raffael's in ganz ähnlicher Weise im Constantinssaale nebenan gemalt wor-

1) Vgl. Lucio, Federigo Gonzaga im Arch. della Soc. Romana IX, 1886, p. 580, und A. Ademollo, Il Carnevale di Roma, p. 58. Offenb. Johannis Kap. 20, Vers 2.



Abb. 7. Stanza d'Eliodoro. Schule Raffael's. Allegorie auf die Befreiung Italiens durch Julius II.

den ist. Nur symbolisiert hier nicht, wie dort, eine Statue der Roma die kaiserliche Gabe, sondern die Tiara — eine Anspielung auf jenen sonderbar phantastischen Gedanken Kaiser Maximilians, auf dem eigenen Haupte das Zeichen höchster weltlicher und höchster geistlicher Würde zu vereinigen? [1]) Vor dem thronenden Pontifex erscheint knieend der lorbeergekrönte Imperator, dessen Streitross neben ihm ein junger Kriegsmann hält. Und mit beiden Händen bietet Constantin dem Sylvester, der wiederum Julius' II. Züge trägt, das Triregnum dar, das heisst, er macht ihn, wie es in der Schenkungsurkunde lautet, zum Herrn und Herrscher über ganz Italien. (Abb. 7.)

An einem Februartage des Jahres 1513, während Julius II. im Sterben lag, bewegte sich die Apotheose des Papstes durch die Strassen Roms, ein Festzug, wie die ewige Stadt seit den Tagen der römischen Kaiser nichts ähnliches gesehen hatte. Unter den zahllosen Allegorien, die hier aufgeführt wurden, erblickte man einen mächtigen Obelisken, auf dem in ägyptischer, griechischer, hebräischer und lateinischer Sprache das Programm des unerhörten Gepränges zu lesen stand: Jul. II. Pont. Max. Italiae Liberatori et Scismatis Extinctori. In der Stanza d'Eliodoro sieht man noch heute dasselbe Thema durchgeführt, es ist aber schon das zweite, welches für den Gemäldecyklus dieses Raumes entworfen wurde. Und wenn wir sehen, wie scharf und prägnant dies zweite Programm in der Fensternische unter der Messe von Bolsena zum Ausdruck gelangt ist, wie deutlich sich in Verbindung mit der Louvrezeichnung in den Chiaroscuri gegenüber der erste Plan des Werkes wiederspiegelt, so ist die Bedeutung dieser nun fast seit 400 Jahren vergessenen Gemälde damit wohl für alle Zeiten festgestellt.

1) Das Triregnum, welches Constantin dem Papst Sylvester geschenkt haben soll, wurde jahrhundertelang im Lateran bewahrt und am 22. November 1484 gestohlen. Vgl. Infessura, diaria rer. Rom. ed Tommasini, p. 178.

JOHN EVERETT MILLAIS

VON *WERNER WEISBACH*



Abb. 1. Millais, Selbstporträt. Florenz, Uffizien. Photographie Alinari.

Als im Anfang des Jahres 1898 die Royal Academy ihren verstorbenen Präsidenten John Everett Millais durch eine Kollektivausstellung seiner Werke feierte, zeigte der Erfolg des Unternehmens, welcher Beliebtheit sich der Künstler bei seinen Landsleuten zu erfreuen hatte. Fast ein Menschenalter hindurch hatte er in London im Mittelpunkt des künstlerischen und gesellschaftlichen Lebens gestanden. Seine Werke waren nicht nur Gemeingut der oberen Kreise geworden, die die Ausstellungen besuchten und ihn mit Aufträgen auszeichneten, sondern auch in unzähligen Reproduktionen, namentlich durch die illustrierten Zeitungen verbreitet, in das Volk gedrungen. Er war bei seinen Lebzeiten unstreitig der populärste Maler Englands. Als er auf der Höhe seines Ruhmes stand, beschäftigte sich eine gelesene Zeitschrift mit der Frage: Why is Millais our popular painter? [1])

In der Wertschätzung des Künstlers seitens der ernsten Kritik gingen die Ansichten, namentlich in der letzten Zeit seines Lebens, ziemlich auseinander. Während auf der einen Seite seine Bedeutung als eine unantastbare hingenommen wurde, suchte man ihn auf der anderen lediglich als Modemaler hinzustellen, dessen Ruhm sein Leben nicht überdauern würde.

Die Ausstellung, die fast das ganze Lebenswerk Millais' enthielt, bildete einen Prüfstein für sein Wirken. Es war ein Akt nicht nur der Pietät, sondern auch der Gerechtigkeit, denen, die ihn nur aus seinen letzten Arbeiten kannten und danach ihr Urteil gebildet hatten, einen Überblick über sein gesamtes Schaffen zu geben. Solchen gegenüber wurde der Künstler dadurch zum Teil rehabilitiert. Deutlich genug trat zu Tage, dass die letzte Periode seines Lebens nicht den Höhepunkt seines Könnens bildete. Will man ihn gerecht beurteilen, so muss man seine Leistungen in ihrer Gesamtheit berücksichtigen. Dann kommt die Persönlichkeit zu ihrer vollen Geltung.

Der freudige, lebensfrohe Zug, der Millais' ganze Kunst durchweht, ist wohl nicht zum geringsten den glücklichen Verhältnissen zu verdanken, in denen er aufwuchs, und die ihn fast bis an sein Ende begleiteten.

Als Sohn wohlhabender Eltern hatte er von Jugend auf eine gesicherte Existenz. In jungen Jahren war es ihm beschieden, an einem Kampfe der Geister teilzunehmen, der auf alle in ihm schlummernden Kräfte spornend und anfeuernd wirkte und für sein ganzes Leben von unschätzbarer Bedeutung war. Er ging als Sieger aus dem Kampfe hervor, und von da an war sein Dasein eine Reihe von Erfolgen. Alle Freuden, alle Güter des Lebens wurden ihm zu teil. Von

1) Fortnightly Review, July 1882.

Glanz und Reichtum umgeben, schloss er im Jahre 1896 die Augen als Baronet von England. Bis zu der schweren Krankheit der letzten Jahre hatte er zugleich mit einer ungebrochenen Schaffenskraft die Fähigkeit behalten, die Lebensfreuden zu geniessen. Seine Natur war von Jugend auf eine gesunde, kernige. In den Leibesübungen war er Meister und huldigte leidenschaftlich den sportlichen Vergnügungen. So war er ein echtes Kind des englischen Volkes und der englische Künstler par excellence.

Seine Begabung zeigte sich schon in frühester Jugend. Als Knabe erregte er durch sein Zeichentalent Aufsehen. Mit elf Jahren hatte er die Reife für die Academy erlangt und wurde im Jahre 1840 mit der Prüfungsarbeit, einer Zeichnung nach der antiken Gruppe des Menelaos mit dem Leichnam des Patroklos, als Schüler aufgenommen. Schon damals fehlte es seinen Leistungen nicht an Anerkennung. Noch nicht 15 Jahre, wurde ihm die erste Medaille in der Antiken-Schule verliehen. Im Jahre 1846 beschickte er zum erstenmal die Ausstellung der Royal Academy, mit dem „Sieg Pizarros über die Inca" und erhielt ein Jahr später die goldene Medaille, die höchste Auszeichnung, die die Academy zu vergeben hatte.

In der englischen Akademie wurde damals wie fast allenthalben dem Historienbilde in Anlehnung an die nachraffaelischen Meister gehuldigt. Eine Lehrmethode, wie sie durch die Eklektiker an der bolognesischen Akademie aufgebracht war und sich weiter vererbte, war auch hier in Geltung. Die jungen Leute wurden vor allem auf anmutigen Linienschwung, wozu das Studium der Antike diente, und auf reiche und tiefe Schattengebung hingewiesen. Die Bilder sollten von vornherein den Ton alter Gemälde zur Schau tragen. Der junge Künstlergeist wurde somit in ein bereits vorhandenes Schema gezwängt, der freie Flug der Phantasie gehemmt.

Es ist leicht erklärlich, dass begabte Schüler mit stark entwickeltem Naturgefühl, die es liebten, mit freiem Blick den Schöpfungen der Natur gegenüberzutreten, bei einem solchen System kaum Befriedigung finden konnten. Auch Millais mag dies schon früh empfunden haben. In eine bestimmte Richtung wurde sein Gedankenkreis erst gelenkt durch den Verkehr mit zwei jungen Malern, welche die Lehrmethode der Akademie als unerträglichen Druck empfanden: William Holman Hunt und Dante Gabriel Rossetti.

Mit Hunt war Millais durch einen Zufall bekannt geworden. Als jener einmal im South Kensington-Museum kopierte, zog Millais ihn vor seinem Bilde in eine Erörterung über technische Dinge. Die Übereinstimmung ihrer künstlerischen Anschauungen trat im Laufe des Gespräches schnell zu Tage. Die zufällige Begegnung wurde Anlass zu einer dauernden Freundschaft.

Durch Hunt lernte Millais Rossetti kennen, der das auf ihm lastende Joch mit seinem Austritt aus der Akademie abgeschüttelt und sich zu dem Maler Madox Brown in die Lehre gegeben hatte, dessen von grossen Gedanken getragene und technisch frei und unabhängig durchgeführte Werke ihm eine durchaus selbständige Stellung unter den damaligen Künstlern sicherten.

Das Triumvirat sollte für die englische Kunst von entscheidender Bedeutung werden.

Die jungen Leute stimmten darin überein, dass die Mittel, die man ihnen auf der Akademie an die Hand gegeben hatte, zur Verwirklichung ihrer künstlerischen Ideen gänzlich ungeeignet waren. Ihr Streben ging daher auf eine völlige Reorganisation der englischen Kunst.

Es lagen zudem Elemente in der Luft, die solchen Wünschen entgegenkommen mochten.

In jener Zeit war bereits ein Buch erschienen, das geeignet war, empfängliche Wesen auf neue Bahnen zu leiten, indem es durch nachdrücklichsten Hinweis auf die Natur als Quelle jeder künstlerischen Inspiration eine bestimmte ästhetische Grundlage zu schaffen suchte. Das Buch hiess „Modern painters", der Verfasser John Ruskin.

Manche Anregung mögen die drei Freunde jenem Buche verdankt haben, das, wie wir bestimmt wissen, Hunt damals schon mit grosser Begeisterung gelesen hatte. Vieles darin deckte sich mit ihren eigenen Anschauungen, bestätigte die Richtigkeit ihrer Bestrebungen.

Mit stets wachsendem Enthusiasmus suchten sie in gemeinsamen Zusammenkünften dem Ziele näher zu kommen, der Malerei eine neue, ihren Ideen entsprechende Formensprache zu leihen.

Rossetti, der sensitivste von den drei Jünglingen, war das eigentlich treibende Element der Bewegung. Heisseres, italienisches Blut rollte in seinen Adern. Auf seinem Elternhause ruhte der Geist Dante's, seines grossen Landsmannes, den sein Vater zum Gegenstand seiner Studien gemacht, der ihm selbst den Namen gegeben, und der ihm teurer war als jeder andere Dichter. Er selbst war stark poetisch veranlagt und schwankte beständig zwischen dichterischer und künstlerischer Produktion. Seine impulsive Natur wünschte eine revolutionäre Bewegung zu entfesseln, um mit den neuen Ideen vor die Welt zu treten, für die man nur einen gemässen Ausdruck noch nicht gefunden hatte.

Ein Zufall trug wesentlich dazu bei, ihre Gedanken in eine bestimmte Richtung zu lenken und wirkte fördernd auf die Formulierung eines Programmes. Im Hause Millais' fiel ihnen bei einer ihrer Zusammenkünfte ein Band mit Stichen nach den Fresken Benozzo Gozzoli's im Campo Santo zu Pisa

in die Hände. Die frische Natürlichkeit des Ausdruckes bei den Figuren, die ungekünstelte und doch anmutige, wenn auch etwas befangene Formgebung liess sie in den Schöpfungen jener vergangenen Zeit ein ungeahntes Können wahrnehmen. Dazu kam bei Rossetti ein ganz besonderes Interesse, indem er in den Werken des Quattrocento die Ideenwelt, die ihm ganz besonders teuer und vertraut war, verkörpert fand. Jene vorraffaelischen Malereien schienen ihnen also allen Forderungen zu genügen, die man an wahre Kunstwerke zu stellen habe. Dort fand man noch nichts von der Pose, von der Absichtlichkeit, wodurch Raffael's Schule einen so unheilvollen Einfluss für alle folgende Zeit gewonnen hätte. Diese Meister, die die Natur allein zur Lehrmeisterin gehabt hätten, galt es als Vorbilder anzusehen, ihnen galt es nachzustreben.

Ein Kampfname war für die Bewegung gewonnen: Präraphaelite Brotherhood. Unter diesem Banner wollte man ausziehen, mit Thaten an die Öffentlichkeit treten und sich Beachtung erzwingen.

Zunächst wurde beschlossen, dass jeder der drei nach den neuen Grundsätzen ein Bild anfertigte, dessen Vorwurf demselben Stoffkreis entnommen sein sollte, und zwar wurde dafür Keats' Gedicht „Lorenzo und Isabella" gewählt. Dabei blieb es jedoch nicht. Hunt und Rossetti wandten sich anderen Stoffen zu. Nur Millais blieb dem Gedanken treu.

Es ist bewunderungswürdig, mit welchem Eifer der junge Maler, der, durch akademische Auszeichnungen geehrt, es nach Ansicht der massgebenden Kreise schon früh so herrlich weit gebracht, daran ging, das Werk nach den neuen Prinzipien zu bearbeiten. „Es hingen noch eine ganze Reihe von Werken in seinem Atelier," schreibt Holman Hunt in seiner später veröffentlichten Schilderung dieser Vorgänge,[1]) „die der Ausführung in der alten Manier harrten, aber er brannte darauf, die Zeichnung für das neue Bild zu beginnen, und plötzlich, an einem Novembertage, veränderte sich die ganze Atmosphäre in seinem Atelier und eine neue weisse Leinwand prangte auf seiner Staffelei." Derselbe Verfasser schildert ihn in jenen Tagen als voll von edlem Enthusiasmus: „ein Feuergeist mit dem Ungestüm, alles, was er für gut hielt, gleich in Angriff zu nehmen, was einem schon in jedem Zuge seines Gesichtes entgegenleuchtete und es, wie sich Rossetti einmal ausdrückte, wie ein Engelsgesicht erscheinen liess".

Auf der akademischen Ausstellung des Jahres 1849 erschien Millais' neues Bild „Lorenzo und Isabella" zugleich mit Hunt's „Rienzi", während Rossetti mit seinem Programmgemälde nicht zur Zeit fertig geworden war und es daher privatim ausstellen musste.

Der Ballade von Keats, die dem Künstler den Vorwurf lieferte, liegt eine Novelle des Boccaccio zu Grunde: Lorenzo und Isabella lieben sich. Aber da die Brüder Isabellas die Absicht haben, die Jungfrau mit einem reicheren und mächtigeren Manne zu vermählen, sind sie ergrimmt, als sie die Liebe der beiden gewahren. Sie beschliessen deshalb Lorenzo umzubringen, töten ihn heimlich auf einer Jagd und vergraben den Leichnam. Isabella ist untröstlich und kann den Geliebten nicht vergessen. Da wird ihr im Traume die Stelle, an der der tote Körper vergraben ist, gewahr. Sie begiebt sich dorthin, gräbt das Haupt aus, birgt es in einem Blumengefäss und lässt Tag und Nacht ihre Thränen auf die Pflanze rinnen, die dabei üppig gedeiht und emporblüht. Die Brüder nimmt das wunder. Sie forschen nach dem Inhalt und finden das Haupt des ermordeten Lorenzo. Entsetzt fliehen sie von dannen, das Haupt mit sich führend. Und Isabella stirbt an demselben Tage, an dem es ihr nicht mehr vergönnt ist, über dem Haupte des Geliebten ihre Thränen zu vergiessen. — Dies in aller Kürze der Inhalt der Ballade, aus der der Künstler sich eine Scene gewählt hat. Dargestellt ist ein Gastmahl, bei dem die Liebesglut von Lorenzo und Isabella wie der Groll der Brüder zum Ausdruck kommen sollte. (Abb. 2.) An einer Tafel sitzen zwölf Personen, im Vordergrunde zunächst auf der einen Seite Lorenzo und Isabella, auf der anderen die beiden Brüder. Lorenzo reicht der Geliebten eine Schale mit Orangeschnitten, von der sie eine Scheibe nimmt. Ein sehnsuchtsvoller Blick, in dem sich verhaltene Leidenschaft und drückende Schwermut ausspricht, heftet sich auf das Mädchen. Welch Meisterstück psychologischer Vertiefung! Jedem, der einmal das Bild gesehen, muss dieser Blick unvergesslich bleiben. Gesenkten Hauptes bemüht sich Isabella züchtig dem verzehrenden Blicke des Mannes auszuweichen, aber man empfindet, dass auch ihr Herz nicht unbeteiligt ist. Auf der anderen Seite sehen die Brüder mit offenbarem Grimm auf diese Scene. Zähnefletschend knackt der eine eine Nuss auf und giebt dabei dem Hunde seiner Schwester einen Stoss mit dem Fusse, dass das arme Tier seinen Kopf bang in dem Schosse der Herrin birgt, die es liebevoll streichelt. Während so der Groll des einen Bruders sich gewaltsam Bahn bricht, unterdrückt der andere den seinigen nur mit Mühe. Er beisst an den Nägeln der linken Hand und starrt auf das gefüllte Weinglas, das er eben zum Munde führen will. Das Verhalten der vier Hauptpersonen zu einander ist unübertrefflich geschildert. Es ist nicht nur eine beliebige Scene, sondern der Kernpunkt der ganzen Ballade zur Darstellung gebracht, der das Vorhergegangene vermuten, das Kommende ahnen lässt. Die übrigen Personen der Tafelrunde geben sich unbekümmert den Freuden des

---

1) Contemporary Review 1886, S. 482.

Mahles hin. Ein Diener steht hinter Isabella in echt serviler Stellung mit köstlicher Bedientenmiene. Sämtliche Köpfe der Figuren sind Porträts, einem Grundsatz der präraffaelitischen Brudergemeinde folgend, die Kostüme der Zeit entsprechend. Im Ton ist das Gemälde, bei dem nur reine Lokalfarben verwendet sind, von einer strahlenden Lichtheit wie nur je ein Werk der italienischen Frührenaissance. Alle tieferen Schatten sind gänzlich vermieden, der frühere braune Galerieton völlig aufgegeben. Als geführten Wirklichkeitstreue des Vorganges. Jede Absicht, schön zu komponieren, steht dem Maler fern. Wahr zu sein, ist das, worauf es ihm ankommt. Unter ausschliesslicher Berücksichtigung dieses Momentes weicht er selbst vor offenbaren Härten in der Anlage der Komposition nicht zurück. Welch anderer Künstler würde gewagt haben, ein ausgestrecktes Bein von solcher Länge wie das des einen Bruders vorn in die Mitte des Bildes zu stellen. Und wer wollte es leugnen, dass die Reihe der steif neben-



Abb. 2. Millais, Lorenzo und Isabella.

eine bemerkbare Eigentümlichkeit fällt auf, dass alle Köpfe mit Ausnahme des des Lorenzo in scharfes Profil gestellt sind. Dieser bekommt so ein Übergewicht in der Komposition, er wird zum Mittelpunkt der Handlung gemacht in geradezu überraschender Weise. Dem Gemälde wird dadurch ein ganz eigener Charakter verliehen. Vielleicht lässt diese starke Bevorzugung der im Quattrocento so beliebten Profilstellung auf ein eingehenderes Studium der alten Italiener von seiten Millais' schliessen, als man im allgemeinen annimmt.

Abgesehen von der koloristischen Behandlung liegt das Neue des Bildes in der rücksichtslos durch-

einander sitzenden Esser Kopf an Kopf gedrängt, nicht als die beste Lösung für diese Aufgabe erscheint und noch einen starken Zug von Befangenheit offenbart. Indessen stand der Künstler erst in seinem neunzehnten Lebensjahr. Berücksichtigen wir dies und denken wir daran, wie zu gleicher Zeit ähnliche Scenen in Deutschland etwa von den Düsseldorfern oder in Frankreich von Delaroche und seiner Schule zur Darstellung gebracht wurden, so werden die Vorzüge des Bildes deutlich genug fühlbar. Nichts von der platten Süsslichkeit der einen oder dem hohlen Pathos der anderen. Während diese Werke unser heutiges Empfinden nicht mehr anzusprechen

vermögen, weht uns aus Millais' Bilde noch immer ein Zauber von Jugendlichkeit entgegen.

Von den drei Gemälden, die noch im Jahre 1849 in Angriff genommen und im folgenden zur Ausstellung gegeben wurden, behandelt das eine, „Ferdinand und Ariel", wiederum einen poetischen Stoff. Ihm ist die zweite Scene des ersten Aktes aus Shakespeare's Sturm zu Grunde gelegt. Ferdinand schreitet über eine Wiese und wird von Ariel und seiner Schar angelockt.

Hier zeigt der Künstler, wie er sich der Wiedergabe der Landschaft gegenüber zu verhalten dachte. Es war einer der Hauptpunkte des präraffaelitischen Programms, geeignete Darstellungsmittel für die Naturformen zu finden. Man vertiefte sich zunächst in das Studium der einzelnen Objekte. Auch Ruskin hatte auf diese Notwendigkeit schon mit Nachdruck hingewiesen: Wer nicht mit der Gewissenhaftigkeit des Botanikers sich dem Pflanzenleben zuwandte, der würde niemals dazu gelangen, eine naturgetreue Landschaft zu schaffen. So bemühte man sich, jede Blume bis auf das kleinste Staubfädchen genau wiederzugeben.

Bei dem zuvor erwähnten Bilde Millais' begegnet uns diese minutiöse Darstellungsweise. Im hellsten Sonnenscheine liegt die Wiese vor uns, wo jeder Halm, jedes Gräschen unter den Strahlen des mittäglichen Lichtes zu voller Erscheinung kommt. Ohne irgend welche Schatten oder Abschwächungen leuchtet uns das saftige Grün des Bodens entgegen. Auch hier ist die Märchenstimmung gut getroffen: Ariel, ein Fabelwesen mit grünem Körper und durchsichtigem, grünem Schleiergewande, von einer Reihe kleiner, täppischer, fledermausartiger Gnomen getragen, eine Traumerscheinung der grünen Wiese, flüstert dem dahinschreitenden Ferdinand ins Ohr.

Von einer ganz anderen Seite lernen wir den Künstler in dem gleichzeitigen Bilde „Grossvater und Enkelkind" kennen, das sich ein völlig neues Problem stellt: die Wiedergabe zweier Menschen in einem hell beleuchteten Zimmer. In einem roten Lehnstuhl sitzt der alte Herr, die Füsse bequem auf ein Fussbrett gestützt, das neben ihm stehende blonde Grosstöchterchen in weissem Kleidchen, das sich auf sein Knie stützt und mit grossen blauen Augen in die Welt blickt, im Arm haltend. Das Interieur mit seiner gesamten Einrichtung, den goldgerahmten Bildern an den Wänden, dem Porzellanschrank, dessen Inhalt in seiner Mannigfaltigkeit zu erstaunlicher Wirkung gebracht ist, den Tischen mit den daraufstehenden Gegenständen ist mit unübertrefflicher Frische dargestellt. Eine köstliche Farbenfreudigkeit spricht zu uns aus dem Bilde. Der historischen Betrachtung erweist sich eine solche Darstellungsweise in der englischen Kunst als durchaus neu.

Es ist bemerkenswert, wie Millais hier durch den Präraffaelitismus zum ausgesprochenen Realismus geführt wurde. Dass jede wahre Kunst auf realistischer Grundlage ruhen müsste, das heisst, dass die Objekte an sich zum Ausgangspunkt des Studiums zu machen wären, davon waren die Präraffaeliten fest durchdrungen, ja es war ein Hauptmoment ihrer künstlerischen Überzeugung. Aber die blosse Wiedergabe der Natur erschien ihnen noch nicht als Zweck und Ziel der Kunst. „Ich glaube," schreibt Holman Hunt,[1]) „die Kunst würde aufgehört haben, für einen von uns Dreien das leiseste Interesse zu haben, hätte es sich nur darum gehandelt, eine reale Naturerscheinung mehr oder weniger sorgfältig wiederzugeben." — Der bildende Künstler sollte zugleich auch Denker sein und in seinen Werken die Tiefe seiner Gedanken bekunden.

1) Contemporary Review 1886, S. 740.

(Fortsetzung folgt.)

BÜCHERSCHAU

Karl Otto Erdmann, *Alltägliches und Neues.* Gesammelte Essays. Verlegt bei Eugen Diederichs. Florenz und Leipzig, 1898.

Man nimmt zumeist mit Misstrauen eine Sammlung von vermischten Aufsätzen zur Hand, deren innerlich vereinigendes Band bloss in der Persönlichkeit des Autors liegen soll; lieber liest man ein Buch, dessen Einheit durch den Stoff bedingt wird, und das unser Wissen positiv und materiell fördert. Aber bei Karl Otto Erdmann's Essays fühlt man sich in der That vom Autor gefesselt. Die Spannweite seiner Kenntnisse und Reflexionen ist nicht gering; sie reicht von der Politik und dem ganzen Komplex socialer Fragen hinüber in die aktuellen Kunstprobleme. Erdmann ist wesentlich eine philosophische Natur; es ist ihm mehr um Klarheit und Korrektur der Ideen und Prinzipien, als um historische Erzählung und Gestaltung zu thun. Er hat viel gelesen, gesehen und selbständig beobachtet; er besitzt die schöne Gabe, mit drastischen Beispielen seine Gedanken veranschaulichen zu können; er ist in nicht geringem Grade wirklicher Menschenkenner, gebildeter Psychologe. Ein wenig Schulmann oder sagen wir ohne boshafte Absicht: Pedant, ist er allerdings noch in der Form; die Eleganz und Rundung, die der Essay nun einmal fordert, gelingen ihm nicht immer; er bedient sich noch gern eines 1), 2) und 3), um sich auseinanderzusetzen oder zusammenzufassen, was wohl nicht der künstlerischen Essayform entspricht. Aber sein gesunder Sinn, der sich weniger in der Neuheit und Originalität der Gedanken als in der Negation, in der überzeugenden Kritik modischer Verirrungen in Kunst, Lehre und Leben bekundet, sichert ihm die Aufmerksamkeit des Lesers. Auch die Abwehr und Richtigstellung verbreiteter Irrtümer hat ihren Wert. Hier an dieser Stelle sei besonders auf die zweite Hälfte des Buches hingewiesen, die sich mit ästhetischen Prinzipienfragen, allgemeinen Erörterungen über das Verhältnis des Publikums zur Kunst („Einbildung, Heuchelei und ihr Nutzen für die Kunst"), des Künstlers zur Kunstkritik („Kennen und Können") u. s. f. beschäftigen. Einen sehr instruktiven Aufsatz bietet der sechste Essay: „Moralunterricht in Frankreich", der gegenwärtig noch besonders aktuell ist. Karl Otto Erdmann ist ein moderner Mensch im besten Sinne: erfüllt vom socialen Geiste der Zeit, aber ein nüchterner Kritiker jener Tagesparolen, die bald da, bald dort ausgegeben werden. *M. NECKER.*

Josef Wastler, *Das Kunstleben am Hofe zu Graz unter den Herzogen von Steiermark, den Erzherzogen Karl und Ferdinand.* Graz, 1897. IV, 241 S. 8°.

Ein zweiter Schnaase, hat der Professor der Geodäsie an der Technischen Hochschule zu Graz, der auch den Lesern dieser Zeitschrift wohlbekannte Hofrat Wastler, sein Leben lang hingebend im Dienste der Kunst gestanden, als Förderer aller darauf gerichteten Bestrebungen der engeren Heimat Graz und als Forscher auf dem weiteren Gebiete der Geschichte der steirischen Kunst überhaupt. Die Kunsthistoriker von Fach werden sein Steirisches Künstlerlexikon und die mustergültige Monographie über das Landhaus in Graz dauernd schätzen; sie werden es ihm auch Dank wissen, dass er sich der Mühe unterzog, die Resultate seiner sonstigen, in den verschiedensten Zeitschriften zerstreuten Forschungen wenigstens für die Zeit, in der Steiermark einen selbständigen Regentenhof besass, zusammen zu fassen und ein Bild dieses mit dem Beginne der Renaissance in Österreich einsetzenden Kunstlebens zu geben. In einem einleitenden Abschnitte behandelt Wastler kurz die Denkmäler aus der Zeit vor dem Regierungsantritte des Erzherzogs Karl (1564—1590). Es liessen sich hier leicht Zusätze und Korrekturen, vor allem auch Nachweise dafür beifügen, dass diese Zeugen der ältesten steirischen Kunst einen hervorragenden Platz in der Entwicklung der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts beanspruchen dürfen, und in ihren Wurzeln bis in das 13. Jahrhundert zu verfolgen sind. Wastler kann an die Spitze seiner eigentlichen Arbeit einen grossen Namen, den des Peruzzi setzen. Der Sohn des Baldassare, Salustio wurde 1569 in Graz als Festungsbaumeister angestellt. Mit diesem Namen ist nun gleich die natürliche Richtung gegeben, in der sich auch in Steiermark die neue Kunst bewegte. Es sind italienische Künstler, die für die grösseren und kleineren Arbeiten berufen oder den eingewanderten Familien entnommen wurden. Nur die Erzgiesser, die Goldschmiede und Plattner waren und blieben Deutsche. Die de Lalio und Pietro de Pomis haben dem Kunstleben der damaligen Zeit ihren Stempel aufgedrückt. Man wird die aus der umfassenden Kenntnis der Gesamtkultur des Landes geschriebene Darstellung Wastler's mit wachsendem Interesse lesen, an den wechselnden Schicksalen der Kunst immer wärmeren Anteil nehmen und schliesslich mit lebhaftem Bedauern vor dem jähen Abschlusse stehen: innerhalb weniger Jahre starben die Hauptträger der höfischen steirischen Kunstthätigkeit, Pietro de Pomis 1633, Fürst Hans Ulrich von Eggenberg 1634, Kaiser Ferdinand II. 1637, womit die im Buche behandelte Periode ihren naturgemässen Abschluss fand. Der Leser, vom Autor gefesselt, verlangt, über die weiteren Schicksale unterrichtet zu werden. Möchte es Wastler selbst noch vergönnt sein, diesem Wunsche Rechnung zu tragen, möchte er dem vorliegenden Buche einen ersten Band über die deutsche Kunst des Mittelalters in Steiermark vorausschicken, einen dritten aber über die Schicksale der steirischen Kunst bis in unsere Tage nachfolgen lassen. Sein Name wird auch ohne diese Ausbauten eines grossen Ganzen dankbar geachtet sein, von den Zeitgenossen, wie von den Jungen, welche als Fachleute den Spuren eines Vertreters der aussterbenden Generation der Liebhaber nachgehen werden. *STRZYGOWSKI.*

Die Baukunst Frankreichs. Von *C. Gurlitt.* (Gilbers, Dresden.) Lfg. 5.

Die fünfte Lieferung bringt wieder viel, dem Historiker wertvolles Material. Die den Reproduktionen zu Grunde liegenden photographischen Aufnahmen sind auch in dieser Lieferung meisterhaft, scharf bis ins kleinste Detail und zum Teil von grossem malerischen Reize. Hervorgehoben sei die Gesamtansicht der als malerische Silhouette so wirksamen Kathedrale von Bayeux nebst einer gut gewählten Innenaufnahme (Vierung), die Ansicht der leider immer mehr verfallenden alten St. Étiennekirche zu Caën, von deren Innern hoffentlich noch Details folgen, das überreiche Chorgestühl von Amiens (Kathedrale), die Renaissance-Deckenmalereien von Albi, eine weitere Ansicht aus dem köstlichen Hôtel du Bourgtheroulde zu Rouen (Frührenaissance), das bekannte Grabmal des Louis de Brégé, aus der Kathedrale zu Rouen, der Nanziger Uhrturm mit der köstlichen Brunnenanlage von 1732 u. a. m. *M. SCH.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.

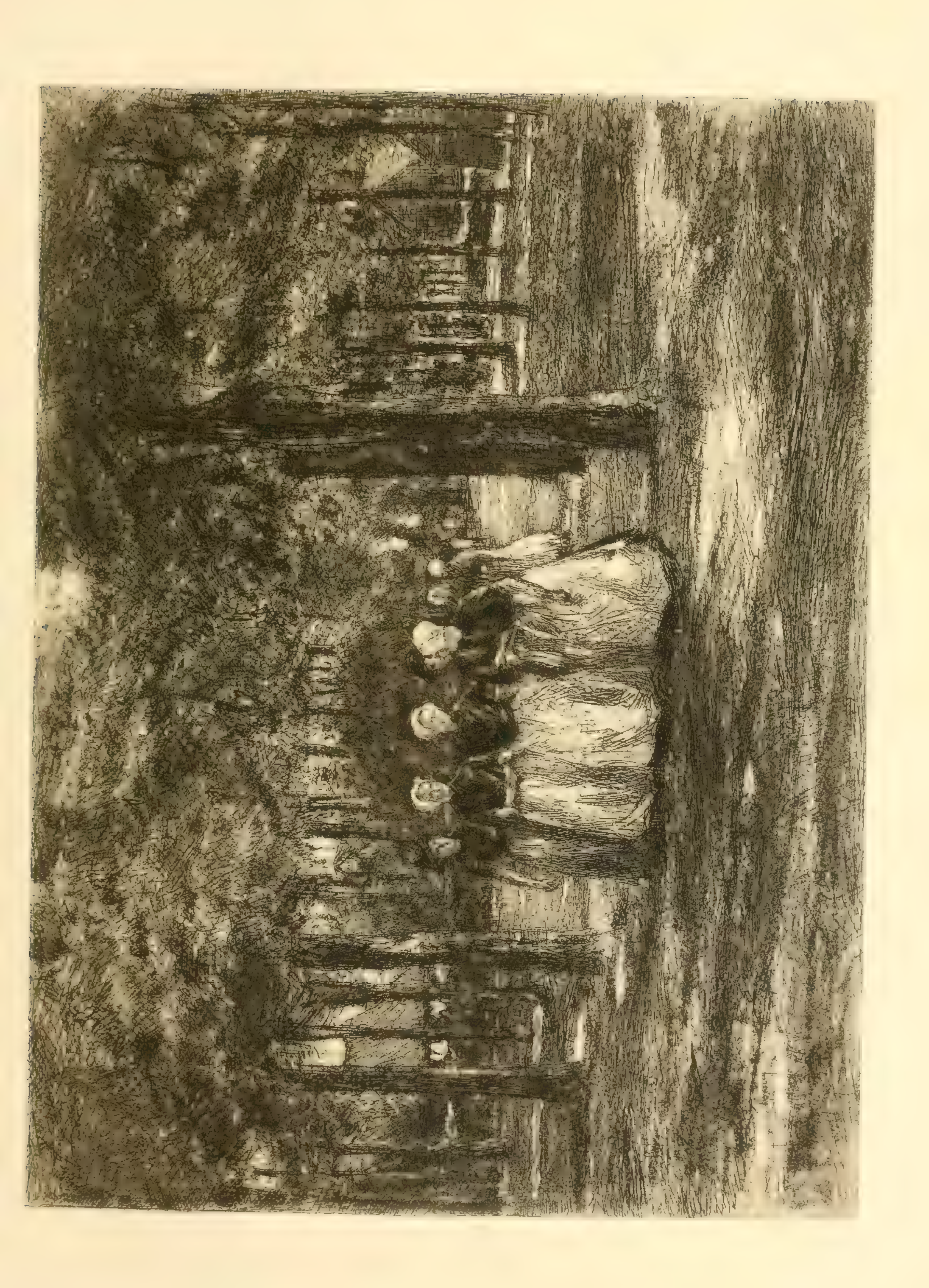






Abb. 1. Die Kirche San Francesco in Assisi; die Unterkirche vom Eingang gesehen. Photographie Alinari.

DIE MALERISCHE DEKORATION DER S. FRANCESCOKIRCHE IN ASSISI

VON *ANDREAS AUBERT*

I. Die künstlerische Wertschätzung und die „zwei Entwicklungslinien".

WENN man sieht, wie die Urteile mit den Zeiten wechseln, könnte man geneigt sein, der ästhetischen Wertschätzung jeden wissenschaftlichen Wert abzusprechen. Aber erstens trägt die Kunstgeschichte auch ein Moment ästhetischer Kritik in sich, es ist eine ihrer Aufgaben, zwischen den höheren und geringeren Werten zu sondern und den höchsten Werten die höchste Wertschätzung zu geben. Es haftet immer etwas Subjektives an diesen Urteilen, selbst an den Urteilen ganzer Zeiten. Durch diese charakterisieren sich sowohl der Einzelne wie die Zeit.

Zweitens ist die künstlerische Wertschätzung zugleich für die wissenschaftliche Forschung eine treibende Kraft.

Der verstorbene grosse Kunsthistoriker des Nordens Julius Lange fand den Schwerpunkt des Kunstwertes in des Künstlers Liebe zu seinem Stoff. Der kunstgeschichtlichen Forschung gilt etwas ähnliches. Die Gleichgültigkeit ist ein lauer Forscher, die Liebe macht klarsehend und aushaltend — wenn sie nicht bisweilen auch blind macht. Die Liebe ist es, welche sich den Stoff zur Forschung aussucht, und sie hält auch das Feuer brennend unter der Arbeit. Die höchsten Werte erwecken die grösste Liebe. Die Kunstwissenschaft kann somit nicht der künstlerischen Wertschätzung entbehren.

Aber deshalb spielt auch das subjektive Moment eine so grosse Rolle in der Kunstgeschichte. Die Kunstgeschichte als Wissenschaft ist von den künst-

lerischen Strömungen der Zeit abhängig, mehr vielleicht als die meisten bemerken. Die Richtungen und die Ideale, welche die Kunst der Zeit leiten, prägen sich auch in ihren Kunstforschungen aus. Die Kunstforschung und die Kunst einer bestimmten Epoche haben in manchem die Einseitigkeit gemein, wie sie auch die Stärke miteinander teilen.

Es findet zwischen beiden eine Wechselwirkung statt. Wie die tiefe und echte Kunstforschung für die Kunst oft ein Führer zu grösseren Zielen, auf besseren Wegen geworden ist, so können auch die Kunst und die künstlerischen Strömungen einer Zeit der Kunstforschung neue Anregungen und erweiterten Blick geben und sie zu neuen Aufgaben führen.

Nicht die Kunst dieses Jahrhunderts allein ist in der Einseitigkeit befangen gewesen, das Hauptinteresse auf die bildliche Darstellung — das Bild, besonders das Staffeleibild — zu legen, nicht sie allein ist in ihrem Sinne für die dekorativen und monumentalen Werte abgestumpft. Dieselbe Einseitigkeit prägt auch teilweise die Kunstgeschichte unseres Jahrhunderts aus.

Es herrscht zwar ein inniger Verband zwischen der bildlichen Darstellung und dem monumental Dekorativen. Beides sind ja nur verschiedene Seiten der einen und selben bildenden Kunst. Und die grossen Kunstzeiten, die Zeiten, welche die verschiedenen Formen der bildenden Kunst in reichem vollen Zusammenspiel entfalten, treiben auch das Bild und die Dekoration gleichzeitig zur Blüte empor in einheitlichem monumentalen Geiste.

Und doch sind diese beiden Formen der bildenden Kunst schon von ihrem ersten psychologischen Ursprunge an geteilt: die eine geht ja aus der Lust zum Schmücken hervor, die andere aus dem Triebe, sich in der bildlichen Darstellung eine lebendige sichtbare Sprache zu schaffen.

Daher entwickeln sich beide Formen auch nicht immer parallel. Der monumentale Geist und der dekorative Sinn können in Zeiten hoch stehen, welche noch die bildliche Darstellung in kindlichem Tasten zeigen. Wie umgekehrt zu anderen Zeiten eine hoch entwickelte bildliche Darstellung mit abgestumpftem Sinne für monumental-dekorative Wirkungen verbunden sein kann. Selbstverständlich wird eine Zeit, deren dekorativer Sinn mit Recht abgestumpft genannt werden muss, leicht ungerecht als Kunstrichter der früheren, naiveren Zeiten, so dass sie dadurch deren stilschaffende Kraft übersieht.

Dass die Kunstgeschichte unseres Jahrhunderts unter dieser Einseitigkeit gelitten hat, wird besonders einleuchtend, wenn wir vor einem Werke wie der San Francescokirche in Assisi mit ihrer primitiven Kunst und ihrer ausgeprägten monumental-dekorativen Wirkung stehen. Selbst die Kunsthistoriker, welche mit der grössten Begeisterung sich dem Studium dieses einzigstehenden Monumentalwerkes widmeten, haben nicht seinen monumental-dekorativen Werten ihr volles Recht gegeben. Sie bleiben beim Bilde — bei der bildlichen Darstellung — stehen, ohne ein entsprechendes Interesse für die dekorativen Teile zu hegen, welche doch, ausser ihrem eigenen Kunstwerte, auch zur Erläuterung dunkler Punkte in der malerischen Entwicklung der Kirche verwertet werden können.

Andere sind zum Studium entweder trocken katalogisierend getreten, oder sind den Fehlern früherer Kunsthistoriker mit negativer Kritik begegnet, und haben somit nicht einmal die Voraussetzungen der Liebe und der Begeisterung zum Verstehen gehabt.

Wird erst die Kunstgeschichte von dem Umschwunge völlig durchdrungen, welcher sich schon in der Kunst der Zeit offenbart: in erweitertem Sinne, in grösserem Interesse für die monumental-dekorativen Wirkungen und für den Wert der Farbe in der Baukunst als Polychromie, dann wird ohne Zweifel die primitive Kunst in der Francescokirche eine vollere, vielseitigere Wertschätzung erreichen.

Wir haben hier ein monumentales Werk in völlig durchgeführter Polychromie. Es findet sich in den zwei grossen Kirchen, in der Oberkirche wie in der Unterkirche, kein einziges Glied, welches nicht ursprünglich durch die Farbe in irgend einer Weise in das monumental-dekorative Zusammenspiel aufgenommen war. Von diesem Gesichtspunkte aus wird der ältesten Malerkunst gewiss nicht die geringere Wertschätzung gegeben werden. Vor Giotto finden wir Formen der Kunst und Glieder der malerischen Entwicklung von mächtiger Schönheitswirkung, ungerecht von dessem bahnbrechenden Werke in Schatten gestellt.

In der San Francescokirche zu Assisi sehen wir die italienische Malerkunst in einer der wichtigsten Kulturepochen Italiens sich in ununterbrochenem Zusammenhange entwickeln, von aussen beeinflusst, mit reichlichem Zugange byzantinischer Überlieferungen. Trotz allem, was vom Byzantinismus geliehen, ist es doch kein Byzantinismus mehr. Die Entwicklung vollzieht sich auf italienischem Boden und gehört somit Italien selbst an.

Durch drei bis vier Generationen sehen wir in der Entwicklung Glied an Glied sich reihen, wie eine zusammenhängende Kette. Mit Bildern von einem halb greisenhaften, halb kindlich tastenden Stile sehen wir zuerst in der Unterkirche die Maler die schweren Mauern schmücken und mit Linienmuster und Rankenwerk den runden Bogen der dunklen Wölbung folgen, um in der Dunkelheit die architektonischen Formen hervorzuheben in genialer Harmonie mit dem strengen Geiste des Bauwerkes (vgl. Abb. 1 u. 2). Ferner sehen wir, wie sich ein Ausläufer dieser frühen Malerkunst unter der hellen Decke der Oberkirche versucht, wo die Sonne durch die hohen Spitzbogen der



Abb. 2. Die Kirche San Francesco zu Assisi; die Unterkirche gegen die Apsis gesehen. Photographie Anderson.

Fenster in reicher Fülle in die Kirche hineinströmt, allein von der Farbenpracht der Glasgemälde gedämpft.

Dieser Ausläufer aber hält sogleich beim ersten Versuch in der Kreuzwölbung des rechten [1]) Querschiffes an.

Hier — unter der Galerie — tritt eine neue Generation mit einer mächtigen Persönlichkeit ein, die durch Querschiff und Chor in einem neuen Dekorationsstile und einer veränderten bildlichen Darstellung die folgende Entwicklung beherrscht — auch diejenige eines jüngeren Künstlerkreises, welcher die oberen Bilderreihen des Langhauses geschaffen hat — bis auf die Wölbung des letzten Joches und den grossen Bogen, der die Wand mit der Fensterrose über dem Hauptportal umschliesst (vgl. Abb. 3).

In dieser Kreuzwölbung und in diesem Bogen verkündet sich eine neue Zeit. Wir folgen der neuen Kunst zuerst in der Oberkirche in der Bilderreihe, welche unter den Fenstern des Langhauses die Legende des hl. Franziskus schildert, — ferner wieder in die Unterkirche herunter, in die später zugebauten Kapellen, durch deren Bau die ältesten Fresken halb zerstört sind, und welche durch ihren neuen gotischen Stil mit Gewalt die grosse Harmonie des Bauwerkes beeinträchtigt haben, — bis endlich Giotto als gereifter Künstler in der Wölbung der Vierung über dem Hochaltar, zur Verherrlichung der Ordensgelübde des hl. Franziskus, eins seiner Hauptwerke schafft (vgl. Abb. 4). So souverän überlegen stellt er sich in seiner neuen Kunst zu dem älteren romanischen Stilgefühl, dass er sogar an den architektonischen Linien des Bauwerkes Gewalt übt: die breiten einfachen Rippen des Kreuzgewölbes, welches so wenig mit seinem mageren ornamentalen und dekorativen Stile harmoniert, haut er durch einen Einschnitt längs den rechtwinkligen Rändern zu, um sich Rahmen von leichterer und reicherer Gliederung um seine Fresken zu bilden.

Bei aller Bewunderung für Giotto's Genie und für den Adel seiner Bilder müssen wir dennoch zugeben, dass die mächtigen Fortschritte, welche die bildliche Darstellung durch drei bis vier Generationen gemacht hat, nicht von einem entsprechenden Fortschritte des dekorativen Gefühls und des monumentalen Geistes begleitet ist. Das Bauwerk hat durch Giotto's Fresken über dem Hochaltar nicht gewonnen,

1) Rechts und links wird immer vom Hauptportale gerechnet.

obwohl sie dem Gedanken, der dasselbe errichtet hat, einen reichen Ausdruck geben. Die ursprünglich blaue Wölbung mit den grossen Sternen und die breiten Bänder der Rippen mit ihren grossen Mustern, von denen wir unter Giotto's Fresken tief unten noch Reste entdecken, haben sich ganz anders in die architektonischen Linien des Bauwerkes hineingefügt und seinen schönen, strengen Ernst hervorgehoben.

* *

Folgen wir dieser Entwicklung durch die drei bis vier Generationen, den Veränderungen des ornamental-ekorativen Stiles dieselbe geschärfte Aufmerksamkeit wie der bildlichen Darstellung widmend, so wird das Studium dieser grossen zusammenhängenden Entwicklung sich seine eigene Methode schaffen. Es wird sich zeigen, dass auf den Punkten, wo der entschiedene Wechsel des ornamental-dekorativen Stilgepräges eintritt, eben auch da die bildliche Darstellung wechselt. Wir haben somit Gelegenheit, die Entwicklung in einer parallelen Doppellinie zu verfolgen: in der bildlichen Darstellung und in dem monumental Dekorativen. Jedesmal, wenn wir finden, dass in beiden Linien zu gleicher Zeit der Wechsel folgt wie die Glieder einer Kette, wird es sich als eine Probe der Richtigkeit unserer Beobachtungen erzeigen. Durch diese Methode — welche wir „die Methode der zwei Linien“ nennen können — gewinnen wir ein sichereres Mittel, um Licht auf die Entwicklung der Malerkunst zu werfen, erstens und vor allem in der Francescokirche in Assisi, und wenn wir an die typische Bedeutung dieses einzigstehenden Monuments denken, auch auf vieles in der Geschichte der ganzen italienischen Malerei. Zeigt es sich, wie ich glaube, dass die Methode fruchtbar ist, so wird sie von anderen Forschern mit reicheren kunstgeschichtlichen Voraussetzungen benutzt, dazu verhelfen können, die Lösung dunkler Fragen weiter vorwärts zu führen, als ich persönlich hoffen darf.

Die Linien fest und sicher zu ziehen, ist um so wichtiger, weil die Überlieferung uns im ganzen hilflos und ratlos lässt. Erst wenn wir vor Giotto's Fresken über dem Hochaltar stehen, können wir mit voller Sicherheit den Künstlernamen nennen.



Abb. 3. Die Kirche San Francesco in Assisi; die Oberkirche. Photographie Alinari.

Es ist das grosse Verdienst Wickhoff's, [1]) durch eine eingehende und feine Kritik über Vasari und seine Quellen wie über neuere Kunstforscher und ihre Hypothesen die Untersuchungen wieder auf sichereren Grund hinübergeführt zu haben. Er ist zu Rumohr's Methode zurückgekehrt, allein auf dem eigenen Stilgepräge der Kunstwerke und auf sicheren Aktenstükken und Inschriften zu bauen. Auch in der Beziehung ist er der Nachfolger des geistvollen Rumohr geworden, dass das interessanteste und bedeutungsvollste Glied der ganzen Entwicklungskette — die „Cimabue“-Reihe, wie sie getauft worden ist — nicht im stande gewesen ist, ihn in tieferem Sinne zur wirklichen künstlerischen Wertschätzung zu führen. Während Rumohr diese Bilderreihe ganz unbeobachtet liegen liess, weil er es nicht der Mühe wert hielt, ihre

1) Franz Wickhoff: „Über die Zeit des Guido von Siena“, in den Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschungen X (1889).



Abb. 4. Die Kirche San Francesco in Assisi; die Vierung der Unterkirche. Photographie Anderson.

traurig entstellten Züge zu deuten, hat Wickhoff ihnen eine Art Untersuchung fühlloser, kritischer Kälte gewidmet. Auf dem einen Punkte, wo er etwas Positives leisten will, indem er eine chronologische Ansetzung der Freskenreihe versucht, verfällt er in denselben Fehler, vor welchem er bei dem Missverständnis eines anderen gewarnt[1]) hat.

Die Aktenstücke sind ebenso sparsam wie die Mittel zur Vergleichung anderer Monumentalfresken aus dem 13. Jahrhundert arm sind, wir müssen daher bis auf weiteres in unseren Ansprüchen auf Klarheit genügsam sein. Etwas wäre schon erreicht, falls wir durch eine sicherere Methode grössere Klarheit über die Entwicklungslinie und ihre Einzelglieder gewinnen könnten. Würde es zugleich der Kunstforschung gelingen, die rechten Künstlernamen auf die rechten Punkte in der Entwicklungslinie einzusetzen, so wäre auch das selbstverständlich von grossem Werte. Ungleich wichtiger aber als einen Künstlernamen zu kennen würde es für die Kunstgeschichte sein, falls sie die Thatsache buchen könnte, dass die italienische Malerkunst unmittelbar vor dem bahnbrechenden Auftreten Giotto's Kräfte gehabt habe, welche Zeugnis ihrer Macht hinterlassen und Formen der Schönheit geschaffen haben, wie wir sie vergebens in Giotto's Kunst suchen. Ob der grosse Unbekannte Cimabue hiess, oder ob er einen anderen Namen getragen hat, wird im Verhältnis zu dieser grossen Thatsache eine relativ untergeordnetere Frage sein.

Die Bedingungen, welche das 13. Jahrhundert der Kunstgeschichte darbietet, ähneln somit in gewissem Grade den Verhältnissen, die uns in der griechischen Kunst begegnen: wir müssen versuchen, die Entwicklungslinien klar zu legen, wo die Künstlernamen unbekannt oder unsicher sind. Diese Bedingungen sind nicht unbedingt ungünstig für die Kunstgeschichte: sie fordern sie auf, das Hauptgewicht auf das Hauptsächliche zu legen.

Es wäre aber vielleicht doch zu hoffen, dass eine strengere methodische Untersuchung der Entwicklungslinien in den Bilderreihen der Assisikirche die Lösung auch der verhältnismässig untergeordneteren Frage des Künstlernamens näher führen könne. Können wir durch eine strenge Verfolgung der zwei

1) Wickhoff a. a. O. S. 283 f.

Linien — durch die bildliche Darstellung und durch den monumental-dekorativen Stil — die Hauptglieder der Entwicklungskette chronologisch ansetzen, sind wir dadurch indirekt dem Künstlernamen näher gerückt. Dies gilt besonders der dunklen „Cimabuefrage“. Sich auf Vasari und die Tradition stützend, sehen Thode [1]) und Strzygowski [2]) in den Bilderreihen, welche den Chor der Oberkirche — und auch das ganze Querschiff — schmücken, das Werk Cimabue's und legen diese Fresken in die achtziger Jahre des 13. Jahrhunderts. Wickhoff findet, wie sie, denselben Stil und wohl auch einen und denselben Künstler in allen diesen Fresken; indem er sie aber bis zu den fünfziger Jahren zurückführt, spricht er sie dem Cimabue ab, da dieser zu jung gewesen wäre, um diese Bilderreihen in dieser Zeit schaffen zu können; in der Regel wird seine Geburt um 1240 angesetzt, und wir wissen mit Sicherheit, dass er noch 1302 lebte. Sollte es sich nun zeigen, dass Wickhoff sich in seiner Beweisführung irrt, und könnte es dargelegt werden, dass diese Fresken jünger sind, als er sie ansetzt, steht mindestens die Möglichkeit offen, den Namen Cimabue auf diesen Punkt in die Entwicklungslinie einzusetzen und in ihm den grossen Unbekannten zu ehren.

Möglich wäre es ja auch, dass eine vergleichende Untersuchung der „zwei Linien“ dazu verhelfen könnte, zugleich Giotto's Kunst klar zu legen: mit grösserer Sicherheit zu zeigen, wo wir am frühesten seinen Namen in der Entwicklungslinie zu suchen haben, und die chronologische Reihe seiner Werke festzustellen, beides Aufgaben, welche auf ihre Lösung warten. Aber besonders die letzte Frage würde die Untersuchungen weit über die Grenzen der San Francescokirche in Assisi hinausführen, und ausserdem habe ich persönlich bei meinen Studien in Assisi das Hauptgewicht auf die Entwicklung vor Giotto gelegt. Die künstlerische Wertschätzung einer ungerecht zurückgesetzten Kunst ist eine treibende Kraft gewesen.

(Fortsetzung folgt.)

1) Henry Thode: Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. Berlin 1885. Namentlich S. 286.

2) Josef Strzygowski: Cimabue und Rom. Wien 1888.



Abb. 5. Rembrandt, Landschaft mit dem barmherzigen Samariter. Krakau, Museum Czartoryski.

KRITISCHE BEMERKUNGEN ZUR AMSTERDAMER REMBRANDT-AUSSTELLUNG

VON *A. BREDIUS*

(Schluss.)

Es war interessant, die beiden Landschaften aus Pest und Krakau beieinander zu sehen. Sie stammen beide aus dem Jahre 1638. Die Krakauer (Nr. 42, Abb. 5) ist bei weitem die bedeutendere. Welch kräftiger, ergreifender Lichteffekt! Wie erhöht die grossartige Naturstimmung die dramatische Wirkung des Vorgangs — die Geschichte des barmherzigen Samariters — im Vordergrunde. Die Gebirgslandschaft des Herrn Rath in Pest (Nr. 41) ist in der Komposition noch etwas manieriert, aber das Streben nach malerischer Beleuchtung ist glücklich. Ich wundere mich immer darüber, dass Rembrandt, der in seinen Zeichnungen solche herrliche Skizzen aus seiner Umgebung machte, der solche prächtige Radierungen ganz nach der Natur schuf, Bauerngehöfte, Ansichten aus der nächsten Nähe von Amsterdam, ganz einfach, naturwahr, ohne jegliche künstliche Addenda, in seinen landschaftlichen Gemälden immer so phantastisch ist und meist Landschaften wählt, die er selbst nie sah, Gebirge aus ihm unbekannten Ländern u. s. w. Nur drei Bilder sind Ausnahmen: die herrliche Mühle vom Marquis of Landsdowne, eine kleine Landschaft bei James Reiss und die kleine Winterlandschaft in Kassel — und wie weit stehen die über all den anderen! Gekonnt hat er es schon, aber wohl nicht gewollt! Er hat gewiss leider eingesehen, dass dieser Zweig der Malerei damals am wenigsten eintrug; seine Porträts wurden ja zuweilen mit 500 Gulden bezahlt, während Ruisdael vielleicht kaum 50 Gulden für eine Landschaft bekam, und van der Neer's Mondscheinlandschaften nach seinem Tode auf 3 Gulden pro Stück taxiert wurden! Auch Lord Northbrook schickte eine feine kleine Landschaft mit einer reizenden Fernsicht rechts (Nr. 50).

Schöne Stillleben hatte die Ausstellung auf-

zuweisen. Vor allem *die prächtigen Pfauen des Mr. Cartwright* (Nr. 49). Welche gewaltige Malerei, breit und felsensicher, und welche feine Farbenharmonien, eine Skala von grün nach braun durch grau und rötlichbraun. Wie schön ist die Lichtwirkung auf die Vögel. Die Figur links ist nur ganz flüchtig angedeutet; der Maler sah wohl im letzten Augenblick ein, dass etwas den grossen leeren Raum füllen musste. Das Bild ist bloss *Rembrandt* bezeichnet und wahrscheinlich zwischen 1640—1645 gemalt. Für die paar Kenner, welche einen Augenblick daran zweifelten, ob das wirklich Rembrandt's Arbeit sei (und ein hervorragender Kenner äusserte mir diesen Zweifel), sei hier erwähnt, dass 1685 im Inventar des Amsterdamer Tobias van Domselaer, dessen Witwe Sara Vertangen hies, vorkommt: *een groot schildery met twee paeuwen van Rembrandt.* Dass das Bild an den Dresdener Reiher erinnert, brauche ich wohl kaum zu erwähnen.

Von den beiden *geschlachteten Ochsen* war das Glasgower Bild (Nr. 76) weithin das bedeutendste, doch ist das nicht ausgestellte Louvre-Bild, mit demselben Sujet, das schönste von allen. Der Hintergrund auf dem Bild aus Glasgow ist wunderbar in seinen Abtönungen, alles ist mit grösster Virtuosität gemalt. Das andere Bild (Nr. 43, Herr Rath, Pest) trägt eine sehr verdächtige Bezeichnung R. 1639. Rembrandt hat wohl in der frühesten Zeit — bis 1631 — das aus R. H. L. geformte Monogramm (Rembrandt Harmensz Leydensis) benutzt, aber ich kenne nicht eine echte Bezeichnung mit einem blossen R. Auch auf der Pester Landschaft ist das R gewiss nicht von Rembrandt selbst. Dann kommt mir das Datum zu früh vor. Der Louvre-Ochse ist vom Jahre 1655, der Glasgower gewiss auch aus den fünfziger Jahren. Auf dem Pester Bilde ist genau derselbe am Boden liegende Ochsenkopf wie auf dem Glasgower Gemälde. Und Rembrandt's Schüler malten teilweise denselben Gegenstand in der Art ihres grossen Lehrers. Ein ähnliches Werk, ganz warm im Ton, breit und geistreich gemalt, war noch im Sommer 1898 in Scheveningen ausgestellt. Ich hielt es für Flinck. Thörichterweise hatte ein Fälscher die Signatur J. Steen's darauf gesetzt.

Aus den vierziger Jahren gab es eine Reihe schöner Bildnisse. *Das Ehepaar vom Herzog von Westminster* (1643), er mit einem Falken, sie mit dem Fächer, sind wohl die schönsten denkbaren Beispiele aus dieser mittleren Zeit (Nr. 58. 59). Mit seltener Liebe und Geduld ist alles hier vollendet; Licht und Wärme strahlt aus diesen Bildnissen dem Beschauer entgegen. Der Fächer der Dame hebt sich von der Leinwand ab wie die Hellebarde auf der Nachtwache. Derselbe freigebige Besitzer hatte die zwei Porträts vom Jahre 1647, welche irrtümlich lange den Namen: Berchem und seine Frau trugen, eingesandt (Nr. 65. 66). Wenn auch nicht so interessant wie die anderen, sind es dennoch ein paar Prachtbilder; die Frau noch am schönsten, trotz der kleinen Verzeichnung des rechten Auges. Welch blühender Teint, welcher pfirsichartige Sammet der Haut. Bei der Dame scheint man leider den Hintergrund einmal ganz schwarz angestrichen zu haben; sonst sind sämtliche vier Bilder von wundervoller Erhaltung.

Noch von 1642 ist die *Dame,* welche Lord Iveagh besitzt (Nr. 54). Wie lässt der Künstler uns hier durch die Haltung, die harmonische Färbung und die Lebendigkeit der Darstellung das sehr unbedeutende Gesicht dieser Frauensperson vergessen. Über die *„Lady with the fan“* aus Buckinghampalace, die sich auch hier wieder „behauptete“, brauche ich nichts mehr zu sagen (Nr. 51).

Dreimal finden wir Rembrandt's Bruder Adriaen, den unglücklichen, wohl dem Trunke ergebenen Müller aus Leiden. Ein viertes, aus dem Sterbejahr, 1654, hängt in der Ermitage, ein fünftes ist verschollen, eine alte Kopie hängt unter anderem Namen bei Lord Northbrook, ein sechstes befindet sich auf dem grossen Bilde „der Schalksknecht“ in der Wallace'schen Sammlung.

Nr. 73 zeigt uns den *Adriaen Harmensz van Ryn* mit einer Kneifbrille in der schön gemalten rechten Hand, nach rechts schauend. Das Bild hat mich früher stets befremdet; es ist nicht bezeichnet, ebensowenig wie das sehr Maes-artige Pendant, eine nach links blickende alte Frau (Nr. 74). Ich bin aber hier zur Erkenntnis gekommen, dass wir doch wohl Werke des Meisters selbst hierin zu sehen haben. Die Frau erinnert aber sehr stark an eine alte Frau des Maes im Museum zu Montpellier. Die sehr flott gemalte *Studie nach dem Bruder* aus dem Mauritshuis (Nr. 72) hat die Eigentümlichkeit, dass der Meister den Kopf zuerst mit einem leichten braunen, transparenten „frottis“ anlegte und dann die Lichter hineinsetzte. Dieses giebt dem meisterhaft gemalten Kopf etwas ganz Apartes; nur ist der braune Untergrund etwas nachgedunkelt, so dass der Kopf schwärzer aussieht, als er ursprünglich gewesen sein mag.

Bei dem *„Bruder mit dem Helm“*, jetzt in der Berliner Galerie, ist der Helm sehr die Hauptsache (Nr. 75). Man sieht, dass es eigentlich das meisterhaft gemalte Stillleben eines Helmes ist; der Maler sagte sich dann: da muss doch eigentlich ein Kopf darunter! und malte den etwas dunklen und gewiss auch nachgedunkelten, finster dreinblickenden Bruder dazu. Aber wie einzig gemalt ist der Helm, ein schönes Stück aus des Malers kostbarer, eigenen Sammlung, die er leider bald nachher verschleudern musste, wie kühn sind diese Impastos, wie schön ist die Feder, das Licht auf dem eisernen Kragen u. s. w. behandelt.

Nr. 77, der grosse *„Barmherzige Samariter“* (Porgès, Paris), hat etwas Leeres, die Figuren sind ein wenig roh, aber die Landschaft ist grossartig, und überall

sehen wir doch den Meister in den Details. Wenn wir aber an den herrlichen „Samariter" im Louvre zurückdenken, kommt uns doch die Frage auf die Lippen: ist dieses nicht das Bild, das in Rembrandt's Inventar (1656) in „de Sydelcaemer" erwähnt wird als een schilderye van een Samaritaen, door *Rembrandt geretukeert.* Das Bild mag aus der ersten Hälfte der fünfziger Jahre stammen.

Wir müssen doch wohl annehmen, dass einige Bilder, die wir für Werke Rembrandt's halten, vielleicht nur von ihm zum Teil überarbeitete Bilder tüchtiger Schüler sind. Aber, wie der Meister nun einmal war, wenn er an die Arbeit ging, da blieb nicht viel „unretouchiert"! So erklären sich vielleicht kleine Schwächen und Abweichungen in einzelnen Bildern, die uns zuweilen stutzig machen.

Nr. 78, *„der Besuch im Weinkeller"* (Bonnat, Paris), gehört zu den Bildern, die Rembrandt auf der Ausstellung am meisten abgesprochen wurden. Meines Erachtens mit Unrecht. Es ist ja nur eine flotte, zum Scherz dahin gestrichene „Pochade"; aber wenn man das Bild öfters ruhig und unbefangen betrachtet, findet man überall den Meister wieder. Zum Beispiel der feine Gesamtton, das schöne Stückchen Luft, der trotz aller Flüchtigkeit ausdrucksvolle Kopf rechts, das Richtige in der Haltung und Bewegung — ich glaube fest an dieses Ding, und lasse mir diesen Glauben nicht nehmen.

Nr. 83, *„der Mann im Pelz"* (Herzog von Devonshire) aus dem Jahre 1651, mag wohl ein Freund des Malers gewesen sein, der sich so anziehen liess. Der Eindruck des Alters, mit dem eingefallenen Mund u.s.w., ist grossartig erreicht. Nr. 70, das *Porträt eines Malers* (irrtümlich nannte man ihn immer Bramer), könnte das Bildnis von J. van de Cappelle sein — mit dem Alter würde es stimmen, und van de Cappelle besass laut seinem Inventar, sein Porträt, von Rembrandt gemalt. Man hat das Bild mit Recht in das Ende der vierziger Jahre verlegt; der Marinemaler war ca. 1624 geboren und also ungefähr 25 Jahre alt. Es ist sehr prima gemalt; man sieht überall die kaum präparierte Leinwand durchschimmern.

Abb. 6. Rembrandt, Titus; Earl of Crawford and Balcarres, Haigh Hall, Wigan. [1]

Nr. 85 nannte ich schon: den nachdenkenden Greis aus der Sammlung des Herzogs von Devonshire. Die Haltung ist wunderschön; der rechte Arm stützt

1) Herr Charles Sedelmeyer hat uns die Photographie, welche für das grosse Bode'sche Rembrandtwerk aufgenommen wurde, in freundlichster Weise zur Verfügung gestellt.

den sinnenden Kopf, der, wie die Hände, herrlich gemalt ist. Das Kostüm ist mit breiten Strichen hingesetzt; wie schön wird das Rot und Weiss sich hervorthun, wenn einmal die dicke braune Sauce, die dieses Kunstwerk ersten Ranges ganz und gar entstellt, entfernt ist![1]) Das Datum 1652 auf diesem Werke ist von höchster Wichtigkeit — man würde das Bild, wäre es undatiert, gewiss in das Ende der fünfziger Jahre setzen.

Die als *Titus van Ryn* angegebenen Porträts waren zahlreich. Das herrlichste ist mir immer noch der als Page gekleidete 14jährige Junge aus der Sammlung R. Kann (Nr. 89). Er blickt noch so lebensfroh und heiter mit seinen schönen dunklen Augen in die Welt, das Kostümliche ist köstlich breit und geistreich behandelt; man sieht es der Malerei nicht an, dass Wolken von finanziellen Sorgen sich über dem Haupte des armen Vaters zusammenzogen — das Bild ist vom Jahre 1655 —, aber das Bild blieb gewiss 1656 unverkauft! Im selben Jahre malte Rembrandt den Sohn noch einmal; in Gedanken versunken sehen wir den jungen Titus über seiner Arbeit vor dem Pulte (Lord Balcarres, Nr. 90, Abb. 6). Auch dieses Werk ist mit erstaunlicher Breite gemalt. Aus dem Titus ist übrigens nie ein Künstler geworden, wenn wir auch im Inventar Rembrandt's schon ein Paar Werke des damals 15jährigen Knaben erwähnt finden *(drie hondekens, nae 't leven, van Titus van Ryn,* und: *een geschildert boeck, van denselven;* auch noch: *een Marias tronie van denselven).* Es wäre interessant, wenn wir diese Arbeiten des Titus noch auffinden könnten! Noch ein Jahr, und all die Herrlichkeit war dahin; das Haus, die Kunstschätze fort; kein Geld vorhanden! Da musste Rat geschafft werden, und aus einem noch nicht von mir veröffentlichten Dokument geht hervor, dass der Sohn schon vor 1660 ein Antiquar-Geschäft, eigentlich eine Art Pfandleih-Anstalt hatte. Wir wissen ja, dass Ende Dezember 1661 Titus mit der treuen Hendrickje einen Kunsthandel errichtete, um dem stets von Gläubigern verfolgten Künstler Ruhe zur Arbeit und eine verhältnismässig sorgenfreiere Existenz zu verschaffen.

Mr. Porgès schickte auch seine prächtige „lesende Alte", ein ebenfalls unbezeichnetes Bild (Nr. 71). Die alte Frau ist ganz versunken in ihre Lektüre; der Kopf, auch ein Maes-ähnlicher Kopf!, ist im Gegensatz zu dem äusserst breit hingestrichenen Gewand, das in allerlei goldig grünen und braunen Tönen leuchtet, wie nur Rembrandt sie mischen konnte, sehr fein ausgeführt. Die eine Hand ist wie unfertig und nicht gerade schön. So ganz stimmt dies Bild nicht zu irgend einem anderen Werk Rembrandt's. Aber wie gesagt, wer konnte das schimmernde Kostüm so malen und diese Farbenstimmung erzielen? Das Bild möchte um 1650 entstanden sein.

Es war eine Freude den geharnischten Mann aus der Glasgower Galerie in Amsterdam zu begrüssen (Nr. 86). Hier, wie auf dem Bruder mit dem Helm in Berlin, ist der Kopf Nebensache. Zweifellos war auch dieser Harnisch und Helm in Rembrandt's Besitz, und er hat nur hier zeigen wollen, wie meisterhaft er es verstand, den blitzenden Stahl zu malen. Wie das schillert und schimmert! und wie ist das schön *gemalt!* Das ähnliche Petersburger Bild ist auch echt, aber wieder etwas anders, heller wie dieses. Die Datierung „um 1654" ist wohl richtig.

Nr. 92, die sogenannte Köchin Rembrandt's, eine hässliche, rohe Frau, wurde auch angezweifelt, sehr mit Unrecht. Aber erfreulich ist das Bild nicht, und trotz der trefflichen Malerei können wir uns mit der widerwärtigen Alten nicht recht befreunden. Das Bild, übrigens schön erhalten, hat den Besitzer gewechselt und ist jetzt in London.

Eins der wundervollsten Bilder der Ausstellung war die alte lesende Frau des Herzogs von Buccleuch (Nr. 93). Das andächtige Lesen ist auf dem mit fein studierten Reflextönen malerisch beleuchteten, ehrwürdigen Kopfe herrlich ausgedrückt.

Nr. 94, der „Polnische Reiter" des Grafen Tarnowski (Abb. 7), war ein fast gänzlich unbekanntes Meisterwerk Rembrandt's, welches jetzt wieder allgemeine Bewunderung erregt. Bei Abendstimmung — schon ist die Sonne untergegangen, aber noch wird der Reiter deutlich beleuchtet — trabt ein in bunter polnischer Tracht gekleideter junger, martialisch aussehender Mann auf seinem Schimmel in einer phantastischen Landschaft seinem Ziele zu. Der Kopf des Pferdes ist prächtig; der Reiter in einem Anzug, worin rot und gelb und gelbliche Töne vorwiegen. Die eigentümlichen Waffen sind brillant gemalt, und das Ganze ist von aparter Wirkung. Wahrscheinlich war ein Pole in Amsterdam und hatte sein Nationalkostüm mitgebracht. Die eigenartige Kuppel auf dem Hintergrunde hat Rembrandt öfters angebracht. Das Bild trägt noch Spuren einer Bezeichnung und ist wohl um 1654 gemalt.

Das Knabenporträt, welches Lord Spencer geschickt hatte (Nr. 95), wurde bald auf der Ausstellung *„der Velazquez-Rembrandt"* getauft. In der That, auf den ersten Anblick erinnert der auffallende, feingraue Ton dieses mit höchster Meisterschaft breit gepinselten Porträts sehr an Velazquez. Es war Rembrandt nur um den Kopf zu thun; das übrige beschränkt sich auf wenige Striche. Aber welch einen Zauber wusste er diesem reizenden Jungen zu geben! Welch eine unvergleichliche Farbenwirkung hat dieses Meisterstück! Das Bild war ein Liebling des ganzen Publikums

1) Auf der Londoner Ausstellung kam das Bild, vorsichtig gereinigt, in voller Farbenpracht wieder zu seinem Rechte!

nicht weniger der Laien als der Künstler und Kunstkenner.

Über Nr. 96 habe ich eine interessante Geschichte zu erzählen. Leider darf ich nur einen Zipfel des Schleiers lüften, der darüber hängt. Diesen Engelskopf: Étude d'ange — hiess ihn der Katalog — sah ich *vor vielen Jahren* in der Sammlung Sellar zu London. Herr Sellar sagte mir: „Dieser Kopf ist aus einem grösseren Bilde Rembrandt's herausgeschnitten; das grosse Bild ist unbedeutend, doch der Kopf des Engels gefiel mir so sehr, dass ich ihn ausschneiden liess. Der Rest des Bildes muss sich noch irgendwo hier in London befinden." Ich will nicht leugnen, dass ich den Kopf damals unbedingt als Rembrandt anerkannt habe. Auch später auf einer Londoner Ausstellung und jetzt wieder habe ich keinen Anstand genommen, dieses Bild als Werk des Meisters um 1650 zu betrachten. Vergeblich suchte ich in London nach dem übrigen Stück, welches Manoah und seine Frau darstellen sollte. Erst kürzlich tauchten Gerüchte auf, das andere Stück hätte sich gefunden, sei aber *nicht* von Rembrandt. Es ist mir jetzt gelungen, den Manoah und seine Frau aufzufinden. Das Bild ist bestimmt *nicht* von Rembrandt, aber von *Barent Fabritius.* Aber nun das Rätselhafte: der Engel ist viel besser gemalt als das übrige. Dass aber die beiden Werke einmal *ein* ganzes ausmachten, steht fest. Hat Rembrandt nun den Engel in das Fabritius'sche Bild hineingemalt, oder ist Fabritius hier mehr denn je Rembrandtisch?



Abb. 7. Rembrandt, der polnische Reiter; Graf Tarnowski, Dzikow (Galizien).

Nr. 98, das Bildnis des Arnold Tholincx, im Besitz von Mad. André in Paris, gehört zu den ausserordentlichsten Bildnissen Rembrandt's der späteren Zeit. Hier ahnen wir (1656) schon die Staalmeesters, die fünf Jahre später entstehen sollten; alles Leben, das ein Maler nur einem Porträt zu verleihen vermag, ist

hier wiedergegeben, scheinbar mit den einfachsten Mitteln. Auch hier wieder, wie so häufig bei Rembrandt, ein etwas geöffneter Mund, als wolle der Mann gerade etwas sagen.

Nr. 100, die sehr kräftig gemalte Studie einer alten Frau (R. Kann, Paris), ist von grosser Leuchtkraft, aber unangenehm im Ausdruck; 1657 datiert. Die ähnliche Studie, Nr. 88, ist flauer in der Farbe, aber der Ausdruck des Kopfes stimmt fein zu den nur flüchtig angedeuteten Händen, welche in betender Haltung sind.

Das Selbstbildnis von 1659 (Nr. 102, Duke of Buccleuch) gehört zu den schönsten. Es ist von einem titanenhaften Ausdruck; freundlich blickt er hier nicht, aber selbstbewusst und stark sieht er aus, trotz allem Elend um ihn herum. Was machte diesem Künstler Armut und Ärger? Wenn er nur vor der Staffelei sitzen und malen kann, dann ist er zufrieden. Der Kopf ist erst ohne Bedeckung gemalt; später malte er über die Haare hin die Mütze. Während der Kopf stark impastiert ist, erscheint der untere Teil des Bildes, Hände und Mantel, sehr dünn und transparent. Das Bild geniesst man fast noch mehr in der unglaublich schönen Photogravüre, welche das obengenannte Prachtwerk über diese Ausstellung zieren wird, denn es ist mit einer dicken Firniskruste bedeckt, welche nur starkes Sonnenlicht zu durchdringen vermag.

Das Rath'sche Frauenporträt (Nr. 104) hat manches sehr Abweichende, besonders die fast glatt gemalten Hände. Ist das Bild einmal stark geputzt — hie und da sieht man den Holzgrund durchscheinen — oder ist es sehr flüchtig gemalt, auf fast ungrundiertem Holze? Im Haar, im Mund sieht es doch recht aus wie Rembrandt in seiner Spätzeit. Der Katalog setzt es um 1660; es könnte auch noch einige Jahre später sein.

Nr. 105, Jakob mit dem blutigen Rocke Josephs, ist ein Vorwurf, den Rembrandt mehr wie einmal verwendet hat. Das Petersburger Bild ist viel bedeutender als das ganz anders komponierte des Earl of Derby. Es hat wohl gelitten; hie und da scheinen Köpfe im Hintergrunde übermalt zu sein. Aber wie man es Rembrandt hat absprechen wollen, verstehe ich nicht. Wer könnte diese dramatische Kraft entwickeln, wie z. B. in dem hinstürzenden Jakob; wie lebendig ist die Gruppe, bis zu dem bellenden Hunde, der so gar nicht begreift, was geschehen ist. Manches ist auch skizzenhaft geblieben, vielleicht hat Rembrandt es unfertig gelassen, und die Nebenfiguren sind Arbeiten von anderer Hand. Deshalb könnte es auch unbezeichnet geblieben sein. Das Datum 1647, welches man im Katalog vorschlägt, kommt mir ziemlich richtig vor; eher zu spät als zu früh.

Ein mir unsympathisches Spätbild des Meisters ist die „Flora“ des Earl of Spencer (Nr. 106). Der



Abb. 8. Rembrandt, Titus (?); Captain Holford, London.

Kopf ist für Rembrandt sehr ausdruckslos. Alles ist hier auf Farbenstimmung berechnet, aber das gelbe Kostüm und die prächtigen weissen Ärmel sind allerdings von meisterhafter Malerei. Es mag doch wohl schon um 1655 entstanden sein.

Nun kommen wir zu einer anderen Frage. Ist Nr. 107 (Captain Holford), der herrliche, feine, kränkliche Kopf, wirklich Titus? (Abb. 8.) Zwei ähnliche Bilder im Louvre gelten seit einiger Zeit als Porträts desselben. Aber dieser Kopf ist fast datiert durch die Malerei, welche schlagend ähnlich ist dem 1658 bezeichneten Bruyningh in Kassel. Und dann wäre Titus hier nur drei Jahre älter als auf dem Kann'schen Porträt von 1655, wo er noch ein ganz knabenhaftes Äussere hat. Die Frage sei hier noch offen gelassen; aber es scheint, dass dieser junge Mann ein anderer ist als Titus. Dr. Hofstede de Groot meint in einem 1660 datierten Porträt des Herzogs von Rutland, augenblicklich auf der Londoner Ausstellung, den 19jährigen Titus zu erkennen. In diesem Falle sind das Holford'sche Porträt und die Louvre-Bilder gewiss keine Porträts desselben.

Der wehmütige, sinnende Christuskopf des Herrn M. Kann, Paris (Nr. 109) ist meines Erachtens doch früher als 1660, und um 1656. Es ist merkwürdig, wie viele Christusköpfe Rembrandt in seiner Spätzeit gemalt hat. Einer der feinstempfundenen, aber fast ganz un-

bekannten, ist im Schlosse zu Pawlowsk bei Petersburg, ein Bildchen — es ist nur klein — von tiefstem seelischen Ausdruck. (Bez.: Rembrandt f. ohne Datum.) Es erinnert an den grossen, mächtigen Christus des Grafen Orloff Davidoff in Petersburg, aber es ist noch feiner im Ausdruck. Auch diese beiden Köpfe mögen um 1656—1658 entstanden sein.

Ganz verwirrend sind die zwei unbezeichneten Porträts des Fürsten Youssoupoff in Petersburg. (Nr. 110 u. 111.) Diese stattlichen Bilder, welche die Bewunderung aller Besucher der Ausstellung erregten, sind unbezeichnet und undatiert. Vielleicht sind Bezeichnung und Datum übermalt? Jedenfalls gehören sie der Spätzeit Rembrandt's an. Sie sind auffallend farblos, etwas schwärzlich und kalt im Ton und in den Schatten. Aber welch herrliche Malerei, wie breit und meisterhaft ist diese Pinselführung (wie könnte man z. B. einen Straussfederfächer schöner malen?), und wie lebenswahr ist der Ausdruck! Bei einer Rentoilierung in Petersburg haben die Hände durch sehr ordinäre Übermalung, besonders beim Manne, etwas gelitten; vielleicht ist auch der Hintergrund übermalt. Jedenfalls sind diese Werke nach 1660 entstanden, und beweisen, dass Rembrandt damals doch noch einzelne vornehmere Personen zu malen bekam.



Abb. 9. Rembrandt, Christuskopf; Graf Raczynski, Rogalin (Posen). [1]

Den Aschaffenburger „auferstandenen Christus“ (1661, Nr. 112) konnte man hier auch in Musse bewundern. Pastos gemalt; der Kopf gewinnt sehr bei öfterer Betrachtung.

Wie soll man Worte finden, die „Alte Dame“ des Lord Wantage (1661 datiert, Nr. 113) nach Gebühr zu loben? Rembrandt hat diese Frau, welche zweifelsohne auch den höheren Kreisen angehörte, mehrfach gemalt. Die grossartige Neuerwerbung der Londoner National Gallery stellt dieselbe Frau, etwas älter aussehend, aber in grösserem Format dar. Auch eine Zeichnung Rembrandt's scheint für ein Porträt dieser Dame gedient zu haben, und ich sah mehrere alte Kopien nach dem Wantage'schen Bilde, das ich oben schon eingehender besprach. Auch den interessanten Christuskopf des Grafen Raczynski (Nr. 114) von 1661, den wir anbei abbilden (Abb. 9), habe ich früher (S. 164) schon ausführlich behandelt.

Die Beschneidung bei Lord Spencer (Nr. 115) ist in bösem Zustande und würde bei sorgfältiger Reinigung sehr gewinnen. Hier ist der dominierende Ton das Citronengelb, welches Rembrandt um 1663

1) Eine Photographie wurde uns in freundlichster Weise von dem Besitzer des Bildes zur Verfügung gestellt.

mit Vorliebe anwendete. Ich halte es eher für später, wie 1661 (Katalog), als früher. Rembrandt hat eine Beschneidung um 1661 gemalt, das scheint aber ein grösseres Bild gewesen zu sein.

Jetzt noch eine heikle Aufgabe: meine Meinung über einige mir zweifelhafte oder unechte Bilder offen auszusprechen. Zunächst und vor allem habe ich Rembrandt's Hand nie zu erkennen vermocht in dem auffallend falsch: *Rembrandt f. 1644* bezeichneten „Christus mit der Ehebrecherin“ (Nr. 62). Ich habe das Bild sehr oft gesehen, auch schon früher in London. Ich habe mich fast zwingen wollen, des Meisters Hand darin zu finden, vergebens! Zuerst die zusammengestoppelte Komposition, mit dem van Dyck-artigen jungen Mann links, dem öden Christus mit dem sonderbar gemalten Haar; dann vor allem die *Malerei des Fleisches*, die eine Pinselführung verrät, die sich auf keinem anderen Rembrandt wiederfindet. Einige halten wenigstens das Datum für echt. Aber das Bild würde nur einigermassen zu Rembrandt's späteren Werken, um 1655, stimmen. Überdies: die Ehebrecherin der National Gallery ist auch 1644 datiert; dies Bild galt in Holland im 17. Jahrhundert als *eins der schönsten Werke Rembrandt's* und wurde schon im Jahre 1657 in Amsterdam, als es sich im Besitz des Kunsthändlers de Renialme befand, durch einen Maler (Camerarius) auf *1500 Gulden* taxiert. Wäre es so wunderlich, dass man deshalb später auch einmal eine *falsche* „Ehebrecherin“ machte und zur Bestätigung der „Echtheit“ das gleiche Datum 1644 daraufsetzte? „Damals malte Rembrandt ja auch seine *berühmte* Ehebrecherin!!“ Es existiert eine Radierung nach diesem Bilde aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts, wie mir Dr. Hofstede de Groot mitteilte. Aber um 1730 wurde leider im holländischen Kunsthandel schon grossartig gefälscht. Die Figur der Ehebrecherin auf dem Bilde des Herrn Ed. F. Weber ist übrigens *fast genau kopiert nach dem Bilde der National Gallery*, nur ist die kleine Originalfigur unendlich geistvoller, ferner ist die ausgestreckte, aber sehr schwach gezeichnete, grosse Hand offenbar eine Imitation der Hand des Banningh Cock auf der „Nachtwache“. Der Kopf der Ehebrecherin aber ist geradezu hässlich, ohne Ausdruck und ganz reizlos.

Für mich ist der Hauptpunkt eben dieses: in den Köpfen, *in allen*, liegt eine *Ausdruckslosigkeit*, welche ich in keinem so grossen, umfangreichen Werk Rembrandt's kenne. Vielleicht ein „would be“ Ausdruck, der uns total indifferent lässt. Das einzige bessere im Bild sind einige schön gemalte Stellen im Kostüm, besonders der Ehebrecherin. Ich wüsste keinen Schüler Rembrandt's, dem ich das Bild zuschreiben könnte. Ich kann mir nur denken, dass ein geschickter Künstler einmal ein solch Rembrandtartiges Werk zusammengemalt hat: nie werde ich aber glauben, dass *der Meister* dieses seelenlose Bild geschaffen hat.

Nr. 120, ein Greisenkopf aus dem Grossherzoglichen Museum zu Schwerin, hiess früher, glaube ich, Ribera. Schon der erste Anblick hat nichts Rembrandt'sches. Das Helldunkel ist ein italienisches oder spanisches, es ist nicht Rembrandt's Helldunkel, und das Bild fiel aus den echten Rembrandt's vollständig „heraus“. Dabei ein merkwürdiger, ganz blauer Ton in dem Schatten, welcher zum Teil durchweg ganz aus feinen, gleichmässigen, spitzigen Strichelchen, paralell nebeneinander gesetzt, besteht. Die Stirn, mit dem krassen Licht darauf, das Stückchen Mantel haben allenfalls Ähnlichkeit mit Rembrandt's Manier, aber das Ganze erinnert doch nur oberflächlich an ihn. Es ist fast nichts, was Analogien bietet mit Bildern der spätesten Zeit! (Der Katalog setzte das Bild „um 1665“.) Schliesslich mache ich drei Fragezeichen bei einem kleinen, allerdings ausserordentlich Rembrandtisch gemalten Greisenkopf aus Paris (Nr. 57), ein Bild, das ich sehr genau kenne! denn ich hatte es eine kurze Zeit in meinem eigenen Hause. Die Bezeichnung „Rembrandt 1643“ ist *in die nasse Farbe hinein gekritzelt;* und die „4“ ist eine solche, wie Rembrandt sie nie machte, *und wie sie überhaupt im 17. Jahrhundert in Holland nie gemacht wurde.* Dem Bilde fehlt die Leuchtkraft eines Rembrandt, auch ist der sehr warme Ton nur der Farbe selbst, nicht einem alten Firnis zuzuschreiben. Indessen ich will noch nicht fest behaupten, dass dieses Bild unmöglich von Rembrandt sein könne. Es könnte aber eher eine geschickte englische Imitation aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts sein.

Unter den übrigen Bildern waren noch einige wenige, welche etwas befremdend wirkten; wo man, vielleicht durch einen weniger günstigen Zustand, einen Augenblick leisen Zweifel verspürte; aber ich glaube kaum, dass sonst noch irgend etwas Falsches dabei war. Vielfach ist eine kleine geistreiche Studie für die berühmte Radierung Rembrandt's „Jan Six am Fenster“ (Nr. 68, Bonnat, Paris) angezweifelt worden. Ich glaube ganz mit Unrecht. So kann man nicht fälschen. Die mit grösster Sicherheit hingesetzte Figur verrät durchaus Rembrandt's Pinsel und Meisterschaft.

So haben wir denn wieder eine reiche Ernte für unsere Kenntnis Rembrandt's dieser herrlichen Ausstellung zu verdanken, und dabei den unvergesslichen Eindruck bekommen von seinen zwei Meisterstücken „Die Nachtwache“ und „Die Staalmeesters“, welche bei günstigstem Seitenlicht erst recht zur Geltung kamen.

Und bald darauf konnten wir in London unsere Studien vervollständigen. Über die mehr denn 90 Rembrandt's, welche dort ausgestellt waren, in den nächsten Nummern einige kritische Bemerkungen.



Abb. 1. Landschaft; Originalradierung von Goethe. Leipzig, Universitätsbibliothek.

NEUES ÜBER GOETHE ALS RADIERER

VON *KARL KOETSCHAU*



Abb. 2. Etikette, radiert von Goethe. Leipzig, Universitätsbibliothek.

„Das Scheidewasser war nicht so lind als der Pinsel. Doch freut michs zu sehn wie's worden ist, denn es ist immer wie's ist."

Goethe an Frau v. Stein, 3. Juni 1777.

DAS Kapitel „Goethe und die bildende Kunst" kann bis jetzt noch nicht in abschliessender Darstellung geschildert werden. Allerdings ist man mit einer Reihe ergebnisreicher Studien in den letzten Jahren diesem Ziele näher gerückt, nicht am wenigsten dadurch, dass Ruland das reiche Material des Goethe-Nationalmuseums in sehr verdienstlicher Weise zu veröffentlichen begonnen hat, aber eine lange Reihe von Einzeluntersuchungen wird noch zu leisten, manches Thema, das man bisher noch gar nicht beachtet hat, eingehend zu untersuchen sein. Nichts darf hier dem Forscher unbedeutend und nebensächlich erscheinen. Denn die bildende Kunst, für die Goethe lange Jahre sich recht eigentlich bestimmt glaubte, hat für ihn eine Bedeutung gewonnen, dass man ohne genaue Kenntnis seines Verhältnisses zu ihr keinen rechten Massstab für die Stärke und Weite seines geistigen Lebens gewinnen kann.

Was ich heute den Lesern dieser Zeitschrift biete, ist nur ein kleiner Beitrag zu dem grossen Thema. Dass ich den Sonderabschnitt, den ich herausgegriffen habe, damit erschöpfte, behaupte ich nicht. Ich hätte mehr Funde machen müssen, als ich gemacht habe, wenn ich es thun wollte. Immerhin dürfte doch etwas die Kenntnis von Goethe's Thätigkeit als Radierer gefördert werden, da man sie bisher nur nach zwei Blättern beurteilen konnte, und auch nach ihnen, zweien Seltenheiten, mit Leichtigkeit erst, seitdem Wust-

mann im 4. Jahrgang der neuen Folge dieser Zeitschrift sie in trefflichen, von den noch erhaltenen Platten genommenen Neudrucken weiteren Kreisen bekannt gemacht hatte.

Auf der Goethe-Ausstellung, die 1849 in Leipzig stattfand, waren dem Katalog zufolge „5 Blatt Landschaften, darunter eine doppelt" zu sehen,[1]) die von Goethe's Hand radiert waren. Wie wohl fast alles übrige Material der Ausstellung, entstammten auch diese Blätter der reichen Goethe-Sammlung Salomon Hirzel's, die nach dessen Tod in den Besitz der Kgl. Universitätsbibliothek zu Leipzig übergegangen ist. Vier von den damals vorhandenen fünf Blättern werden hier noch aufbewahrt: die beiden bekannten Radierungen nach Thiele, von denen die dem Dr. Hermann gewidmete in zwei Abdrücken, einem auf weissem und einem auf blauem Papier, vorliegt, und eine Landschaft, die ich hier in Abbildung 1, dank der gütigen Erlaubnis der Kgl. Universitätsbibliothek,[2]) zum erstenmal veröffentlichen kann. Wo ist aber das fünfte Blatt geblieben? Ich vermute, es war jenes, welches Chr. Schuchardt als ein Geschenk von Hirzel in seiner Einleitung zur Ausgabe der italienischen Reise[3]) erwähnt und welches er, um einem Verluste vorzubeugen, in die Goethe'sche Familiensammlung gestiftet haben will. Leider ist trotzdem, wie mir Herr Geheimrat Ruland freundlichst mitteilte, das Blatt in Weimar bisher nicht aufzufinden gewesen. Ist meine Annahme richtig, so hätte jene Radierung „eine Landschaft mit einem verfallenen Thor und einer verfallenen Stadtmauer" dargestellt, wäre also das Blatt, welches Hüsgen[4]) als das Erzeugnis eines Frankfurter Aufenthaltes — es kann wohl nur der auf die Leipziger Studienzeit folgende gemeint sein — bezeichnet. Der junge Künstler hatte bei der Arbeit, die unvollendet blieb, kein rechtes Glück gehabt; von der Mühe, welche ihm in der frei erfundenen Komposition die Verteilung von Licht und Schatten machte, kann das Nähere in „Dichtung und Wahrheit" nachgelesen werden.[5]) Trotzdem ist es zu beklagen, dass uns dieses Blatt nicht mehr vorliegt, da ein selbst erfundener Vorwurf aus dieser frühen Zeit sicherlich von grossem Interesse für das Mass der künstlerischen Gestaltungskraft Goethe's gewesen wäre. Von einer anderen, ebenfalls von Hüsgen[6]) erwähnten Radierung, die in Weimar entstanden sein und „eine Scheuer mit lustigen Bauern-Auftritten" dargestellt haben soll, habe ich weder sonstwo eine Nachricht noch irgend eine Spur finden können.

Bei einer Zusammenstellung der Goethe'schen Radierungen waren zunächst die bei ihm selbst auffindbaren litterarischen Hinweise als Führer zu benutzen. Leider sind ihrer nur wenige. Bei Schuchardt kann man sie in der erwähnten Einleitung am vollständigsten verwandt finden;[1]) durch ein paar kurze Angaben aus den Briefen und den Tagebüchern lassen sie sich noch vermehren. Der Gewinn ist nicht gross. Ausser den Bemerkungen über die nach Thiele radierten Blätter und jenem missglückten Frankfurter Versuch hören wir nur hie und da einmal, dass Goethe auch später in Weimar noch zur Radiernadel griff,[2]) dass er an die Frau von Stein,[3]) dann wieder ein andermal an Merck[4]) Abdrücke schickte, aber über den Gegenstand dieser Thätigkeit bleiben wir völlig im Dunkeln. Nur dass er die Absicht hatte, die für die Freundin mit soviel Eifer gefertigten Zeichnungen von der Wartburg zu radieren,[5]) kann man zunächst als einen verheissungsvollen Ausgangspunkt für die Forschung ansehen, um freilich beim Weiterschreiten zu bemerken, dass auch hier sehr bald sich der Weg ins Unbestimmte verläuft. Von anderen litterarischen Nachrichten aber kommt nur die von Hüsgen mitgeteilte, auf die alle anderen zurückgehen, in Betracht. Wie wenig auch sie bietet, wissen wir schon.

Der andere Weg, um zum Ziele zu gelangen, war, die Bestände von Goethe-Sammlungen, namentlich von älteren, zu durchmustern. Noch war es mir nicht möglich, ihn in seiner ganzen Ausdehnung zu durchwandern. Aber vielleicht machen diese Zeilen andere auf ihn aufmerksam. Goethe's eigene Sammlung barg nur eine Radierung von ihm,[6]) jenes dem Dr. Hermann gewidmete Blatt. Es ist in das Goethe-Nationalmuseum übergegangen und dort um das seinem Vater gewidmete vermehrt worden. In der Hirzel'schen Sammlung fanden sich, bis auf eine, die 1849 ausgestellten Landschaften und zwei kleine Blättchen, die Goethe in Leipzig für C. G. Schönkopf und wohl auch für Kätchen geätzt hatte. Die erstere Platte, von der Hirzel noch Neudrucke nehmen liess und die auch für Otto Jahn's Buch[7]) zu einer Schlussvignette benutzt wurde, war 1849 mit ausgestellt, ist aber jetzt

1) Goethe-Ausstellung in Leipzig am 28. August 1849, S. 8.

2) Für die freundliche Unterstützung meiner Studien möchte ich auch an dieser Stelle der Bibliothek-Direktion bestens danken.

3) Goethes Italiänische Reise, hrsg. von Chr. Schuchardt, Stuttgart 1862, Bd. 1. S. 14.

4) Nachrichten von Franckfurter Künstlern und Kunstsachen. Franckfurt am Mayn, 1780. S. 206.

5) Weimarer Ausgabe, Bd. 27, S. 213; Hempel'sche Ausgabe, XXI, 124.

6) a. a. O.

1) a. a. O. S. 13, 14, 38.

2) So z. B. im Tagebuch I. S. 40.

3) Schuchardt, a. a. O. S. 38 giebt das Citat.

4) Briefe (Weimarer Ausgabe) III. S. 206. (Der nachfolgende Satz scheint mir dafür zu sprechen, dass G. eigene Platten meinte.)

5) Schuchardt, a. a. O.

6) Goethe's Kunstsammlungen, beschrieben von Chr. Schuchardt. Jena 1848, S. 142.

7) Goethe's Briefe an Leipziger Freunde. Leipzig 1867, S. 130. Über G. als Radierer äussert sich Jahn S. 48.

nicht mehr aufzufinden gewesen. Ich gebe hier von den ganz im Geschmack der Zeit gehaltenen, leicht und anmutig komponierten und technisch sehr sauber und aufmerksam behandelten Blättchen, nach den auf der Universitätsbibliothek in Leipzig aufbewahrten Abdrücken, zwei Reproduktionen (Abb. 2 und 6).[1]) Das eine mag dem Vater Schönkopf als Etikette für seine Weinflaschen, das andere vielleicht Kätchen als Exlibris gedient haben. Dabei möge W. v. Biedermann's[2]) Irrtum, den G. v. Loeper[3]) übernommen hat, berichtigt werden: den Versuchen Goethe's, in Holz zu schneiden, die zur Verfertigung „verschiedener kleiner Druckstöcke nach französischen Mustern"[4]) führten, seien die „Etiketten für den Gastwirt Schönkopf" zu danken.

Wichtiger ist die in Abbildung 1 wiedergegebene, schon vorhin erwähnte Landschaft der Sammlung Hirzel.[5]) Sie ist auf graublaues Papier gedruckt, wie es Goethe in Weimar so gern benutzte, und mit dessen Namen am Rande mehrere Male, einmal von der Hand Hirzel's, bezeichnet.[6]) Wenn nun auch diese gewiss wertvolle Beglaubigung nicht vorhanden wäre, die Annahme von Goethe's Urheberschaft würde sich auch durch stilistische Kriterien rechtfertigen lassen. Denn die Behandlung des Baumschlages, der Wolken und des Erdbodens gleicht der auf den frühen bezeichneten Blättern, nur dass mir hier die Hand in der Führung der Nadel sicherer und leichter geworden zu sein scheint. Freilich weist sie deswegen noch nicht, wie es auch bei allen anderen Radierungen der Fall ist, die Gewandtheit auf, welche die besseren Stücke unter den gezeichneten und getuschten Blättern oft genug erkennen lassen. Fleissigen Übungen im Zeichnen, die Goethe bis in seine sechziger Jahre hinein bei jeder möglichen Gelegenheit fortsetzte, dankte er jene Freiheit der Technik, ohne die eine reine künstlerische Wirkung nicht denkbar ist; die mehr Zeit kostende und deshalb nur selten vorgenommene, auch nicht allerorten ohne weiteres ausführbare Arbeit auf der Kupferplatte hat hingegen Goethe niemals zur Herrschaft über das spröde Material kommen lassen: so bleibt er hier immer Dilettant, während er mit seinen Handzeichnungen unter die zeitgenössischen Künstler wohlgemut und ohne Furcht, gegen sie bei einem Vergleich abzufallen, treten darf. Ich glaube, dass sich diese Ansicht auch halten lassen wird, wenn unsere Kenntnisse von der bildenden Kunst des vorigen Jahrhunderts, die mit Ausnahme der Werke jener Meister, welche dem modernen Empfinden wie Chodowiecki und Graff näher stehen, noch recht wenig durchforscht ist, endlich einmal etwas gründlicher und reifer geworden sein werden. Freilich wird auch dann noch Goethe mit besonderem Massstab zu messen sein: denn beim Betrachten seiner Blätter wird man unwillkürlich nach den Fäden suchen, die zu seinen litterarischen Werken, zu seinen Lebensverhältnissen hinüberleiten, man wird sie nicht aus einer einseitigen Anlage, sondern aus dem Ganzen seiner Persönlichkeit heraus sich zu erklären versuchen müssen. Ich hoffe, Gelegenheit zu finden, ein andermal darauf des näheren eingehen zu können. Jetzt bitte ich den Betrachter, mit mir zu dem Blatte zurückkehren zu wollen. Ist hier die Arbeit, wie wir sahen, auch mit grösserer Sicherheit ausgeführt, so haftet ihr doch immer noch ein gewisser Grad der Befangenheit in der Strichführung, eine gewisse Unsicherheit in der Beurteilung der Wirkung des Scheidewassers an. Trotzdem bleibt es meines Erachtens die wirkungsvollste Arbeit der Goethe'schen Radiernadel. Gewiss hat der von rechts in die Landschaft hereinragende Baum etwas Konstruiertes an sich, die Durcharbeitung des Hintergrundes, wo die einzelnen Teile sich nicht deutlich genug voneinander abheben, ist sicher nicht hinreichend geglückt, und gegen das den Burgweg herabschreitende Paar lässt sich, wie überhaupt gegen das Figürliche bei Goethe, mancherlei einwenden: einen eigentümlichen Reiz behält das Blatt doch. Mag er zum Teil der Romantik des Burggemäuers zuzuschreiben sein, im wesentlichen beruht er auf der glücklichen Lösung des Beleuchtungsproblems, das sich der Künstler z. B. in den durch den Thorweg hindurchfallenden Lichtstrahlen nicht ohne Feinheit gestellt hat. Das führt mich zu der Frage: haben wir es hier etwa mit einer frei komponierten Landschaft zu thun? Oder hat Goethe nach der Natur gearbeitet, oder hat er schliesslich nach dem Werk eines anderen radiert? Eine sichere, auf einen Beweis sich stützende Antwort kann ich auf keine der drei Fragen geben. Die letzte möchte ich verneinen, weil das Blatt so unmittelbar zum Beschauer spricht, dass es einem schwer wird zu glauben, man habe, sozusagen, eine landschaftliche Ansicht aus zweiter Hand vor sich. Eine Zeitlang konnte ich mich der Vermutung nicht erwehren, das Blatt gefunden zu haben, welches Goethe nach den Wartburg-Zeichnungen, wie er an Frau von Stein schreibt, hatte radieren wollen. Aber der jetzige Schlosshauptmann der Wartburg, Herr von Cranach, belehrte mich auf meine Anfrage, dass so auch im vorigen Jahrhundert der Eingang nicht ausgesehen haben könne, und so muss ich denn die

1) Masse: die Platte mit C. G. Schönkopf 48 mm hoch, 48 mm breit, das andere 43 mm hoch, 48 mm breit.

2) W. v. Biedermann, Goethe und Leipzig I. S. 193.

3) In den Anmerkungen zu „Dichtung u. Wahrheit". Hempel'sche Ausgabe XXI, S. 331 f.

4) Dichtung und Wahrheit. Weimarer Ausgabe, 27. Bd. S. 181, Hempel'sche Ausgabe XXI, S. 105.

5) Die Bildfläche misst in der Höhe 144 mm, in der Breite 213 mm, die Platte hingegen 176 und 238 mm.

6) Leider hat der Photograph die Radierung nicht so aufgenommen, dass der Plattenrand mit reproduziert werden konnte.

Frage nach der Örtlichkeit leider offen lassen. Auch für die zeitliche Bestimmung habe ich einen sicheren Anhaltspunkt nicht finden können. Nur dass wir es, der reiferen Technik nach zu schliessen, mit einem Blatt aus der Weimarer Zeit, etwa aus dem Ende der siebziger Jahre, da wir später nichts mehr von Radierversuchen Goethe's hören, zu thun haben, das glaube ich behaupten zu dürfen.

Über Goethe's Beziehungen zu dem Prinzen August von Gotha,[1]) jenem feingebildeten, die deutsche wie die französische Litteratur mit lebendigstem Anteil verfolgenden Fürsten, sind wir neuerdings durch Suphan's Abhandlungen genauer unterrichtet worden.[2]) Der Verkehr war lange Jahre zwischen Weimar und Gotha äusserst rege. Um so mehr ist es zu beklagen, dass auf ausdrücklichen Befehl des Prinzen sein ganzer litterarischer Nachlass, der gewiss noch manchen wichtigen Aufschluss erteilt hätte, verbrannt werden musste.[3]) Doch ist diesem Schicksal glücklicherweise eine kleine Sammlung entgangen, die eben nicht als „litterarischer Nachlass“ zu betrachten war. Noch heute findet sie sich unter der Bezeichnung Cod. Chart. A. 1065 auf der Herzoglichen Bibliothek[4]) zu Gotha und enthält neben einigen nicht uninteressanten Goethe'schen Handzeichnungen von verschiedenem künstlerischen Werte, zwei noch unbekannte, von ihm herrührende Radierungen. Sie sind beide durch Bemerkungen von des Prinzen Hand gut beglaubigt.

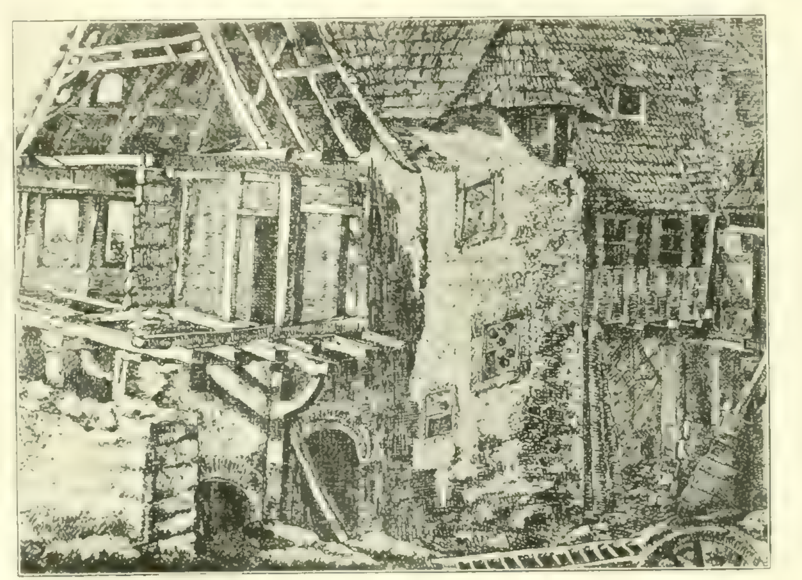


Abb. 3. Originalradierung von Goethe; Gotha, Herzogl. Bibliothek.

Auf der Rückseite des ersten Blattes, welches Abbildung 3 wiedergiebt, lesen wir: „Goethe 1776 nach der Natur unmittelbar geätzt. 10. Dec: 90 erhalten.“ Es stellt die Brandstätte eines Bauernhofes dar. Aus dem Tagebuch des Jahres 1776 erfahren wir nun, dass Goethe öfters von Weimar aus zu Feuersbrünsten in die Umgegend geeilt war.[1]) Über den einen Brand in Ilmenau berichtet er ausführlicher an Karl August,[2]) und über den in Neckerode ist in einem Brief an Auguste Gräfin zu Stolberg[3]) eine wahrhaft künstlerische Schilderung uns erhalten geblieben. Hier heisst es unter dem 24. Mai: „Mittwoch Nachmittag brach ein Feuer aus im Hazfeldischen 5 Stunden von hier der Herzog ritt hinaus biss wir hinkamen lag das ganze Dorf nieder, es war nur noch um Trümmern zu retten und die Schul und die Kirche. Es war ein groser Anblick ich stand auf einem Hause wo das Dach herunter war und wo unsre Schlauchsprizze nur das untre noch erhalten sollte, und sieh Gustgen und hinter und vor und neben mir Feine Glut, nicht Flamme, tiefe hohlaugige Glut des niedergesuncknen Orts, und der Wind drein und dann wieder da eine auffahrende Flamme, und die herrlichen alten Bäume um's ort inwendig in ihren hohlen Stämmen glühend und der rothe Dampf in der Nacht und die Sterne roth und der neue Mond sich verbergend in Wolken. Wir kamen erst Nachts zwey wieder nach Hause.“

Ich glaube, dass mit diesem Brande, der den Künstler in Goethe so stark ergriff, unsere Radierung in Verbindung zu bringen ist. Die Bemerkung des Prinzen „nach der Natur unmittelbar geätzt“ darf gewiss nicht wörtlich genommen werden; sie soll wohl nur besagen, dass das Blatt eine „Originalradierung“ Goethe's sei. Denn für diese Auffassung der Notiz finden wir, wenn es überhaupt dessen bedürfen sollte, eine Unterstützung in einer Zeichnung

1) Bruder Ernst's II. von Sachsen-Gotha-Altenburg, lebte von 1747—1806.

2) Im Goethe-Jahrbuch von 1885, S. 27 ff.: Goethe und Prinz August von Gotha; ferner: Friedrich's des Grossen Schrift über die deutsche Litteratur. Berlin 1888, S. 36 ff.

3) Briefwechsel zwischen Goethe und Knebel. Leipzig 1851. II. S. 100.

4) Für die Überlassung des Materials schulde ich Herrn Geh. Hofrat Dr. Pertsch, dem Direktor der Bibliothek, herzlichen Dank. — Goetheforscher wird es interessieren, dass sich auf derselben Bibliothek eine Reihe von Schreibkalendern des Prinzen erhalten hat, Cod. Chart. B. 1399—1411, die einige Notizen über Goethe enthalten. P. v. Ebart hat sie im Gothaischen Tageblatt 1897, Nrn. 290—306 in einem Aufsatz „Prinz August v. S.-G.-A. und seine, sowie des Gothaischen Hofes Beziehungen zu Goethe“ verwertet.

1) Die betreffenden Stellen finden sich im 1. Band der Tagebücher auf S. 11, 12, 13, 14, 15 und 27.

2) Briefe. 3. Band, S. 56.

3) Ebenda, S. 69.

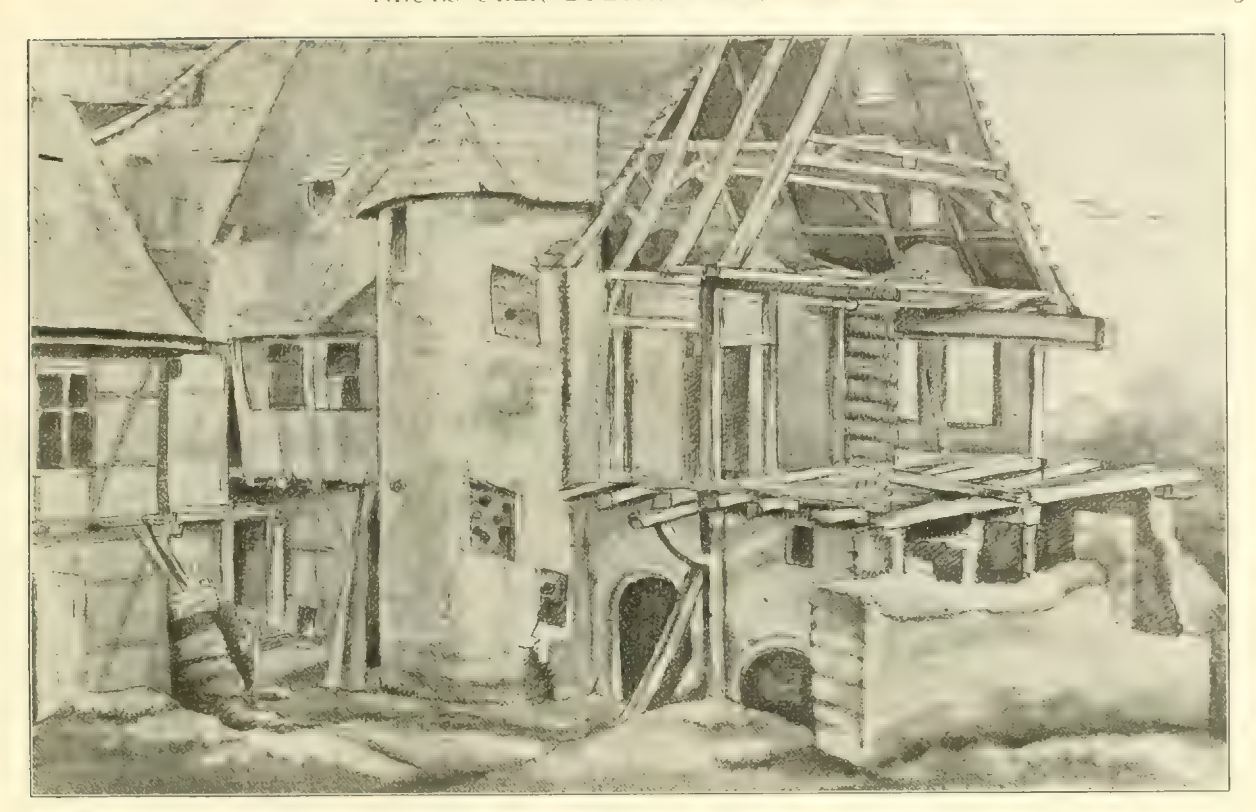


Abb. 4. Handzeichnung von Goethe; Weimar, Nationalmuseum.

des Goethe-Nationalmuseums.[1]) Nach ihr, die auf Abbildung 4 zu sehen ist, hat Goethe in verkleinertem Massstab und im Gegensinne das Gehöft radiert.[2]) „Ich stand auf einem Hause wo das Dach herunter war und wo unsre Schlauchsprizze nur das untre noch erhalten sollte“: es ist schwer nicht zu schliessen, dass diese Worte des Briefes mit der Zeichnung in Verbindung zu bringen sind. Der Dichter wollte eine Erinnerung an das Schauspiel, welches ihn so gefesselt hatte, festhalten, und er that es, zunächst vielleicht in flüchtiger Skizze und bei hereinbrechendem Abend, um dann daheim das Blatt sauber mit Feder und Pinsel auszuführen. Wahrscheinlich hat er, wie alles, was für ihn Bedeutung gewann, so auch diese Zeichnung der geliebten Freundin mitgeteilt. Ob aber deswegen, die unterm 3. Juni im Tagebuch eingetragene Notiz[3]) „der Stein die Feuerzeichnungen“ hierauf zu beziehen ist, wage ich nicht zu entscheiden, zumal die damit zusammenhängenden Briefstellen[4]) ebensowohl eine andere Deutung zulassen. Freilich hätte diese Kombination für mich den Wert, meine Vermutung zu stützen, dass Goethe, da er kurz nach dem Neckeroder Brande „Feuerzeichnungen“ an Frau von Stein schickt, dort auch wirklich gezeichnet hat. Leider hat die Arbeit bei der späteren Übertragung auf die Platte nicht gewonnen. Die einzelnen Teile des Gehöftes heben sich hier weniger gut von einander ab, namentlich ist der Winkel, wo die Gebäude zusammenstossen, missglückt. Denn hier, wie auch an anderen Stellen fehlt es an der nötigen Abstufung und Vertiefung in den Schatten. Die Hand arbeitet ängstlicher wie auf dem Hirzel'schen Blatte, und die Wirkung des Ätzwassers ist noch weniger glücklich berechnet wie dort. Fast ist man da versucht, die Stelle aus dem freilich erst im Juni 1777 geschriebenen Billet an Frau von Stein[1]) auf dieses Blatt anzuwenden, die ich diesem Aufsatz als Geleitwort deswegen vorgesetzt habe, weil sie mir den von Goethe selbst empfundenen Erfolg seiner Radierversuche im allgemeinen gut zu charakterisieren scheint. Das Datum brauchte nicht unbedingt gegen diese Zusammenstellung zu sprechen, da sehr wohl die Zeichnung erst später, um sie zu radieren, wieder vorgenommen worden sein kann. Aber abgesehen von den erwähnten technischen Mängeln hat die Radierung darunter zu leiden, dass Goethe die Ansicht so stark beschnitten hat. Da man den

1) Masse: 205 mm hoch, 320 mm breit. — Die Kenntnis des Blattes hat mir Herr Geheimrat Ruland, der mich aufs liebenswürdigste bei meinen Studien im Goethe-Nationalmuseum unterstützte, vermittelt. Es sei mir gestattet, ihm auch an dieser Stelle herzlich zu danken.

2) Masse der Platte: 97 mm hoch, 131 mm breit.

3) a. a. O. S. 13.

4) a. a. O. S. 73 Nr. 470 u. S. 76 Nrn. 477 und 478.

1) a. a. O. S. 158, Nr. 611.

Ausblick ins Freie vermisst, den Dachgiebel, das eine Seitengebäude und den Hof beträchtlich verkürzt sieht, so erscheint hier eng und gedrückt, was auf der Zeichnung in gutem Verhältnis, frei und natürlich sich darbietet. Daneben kann die kleine Verbesserung, dass ein Geräte menschlicher Thätigkeit — die Leiter und der angedeutete Wagen im Vordergrund — die Öde und Verlassenheit des Gehöftes noch stärker hervortreten lässt, kaum zur Wirkung kommen.



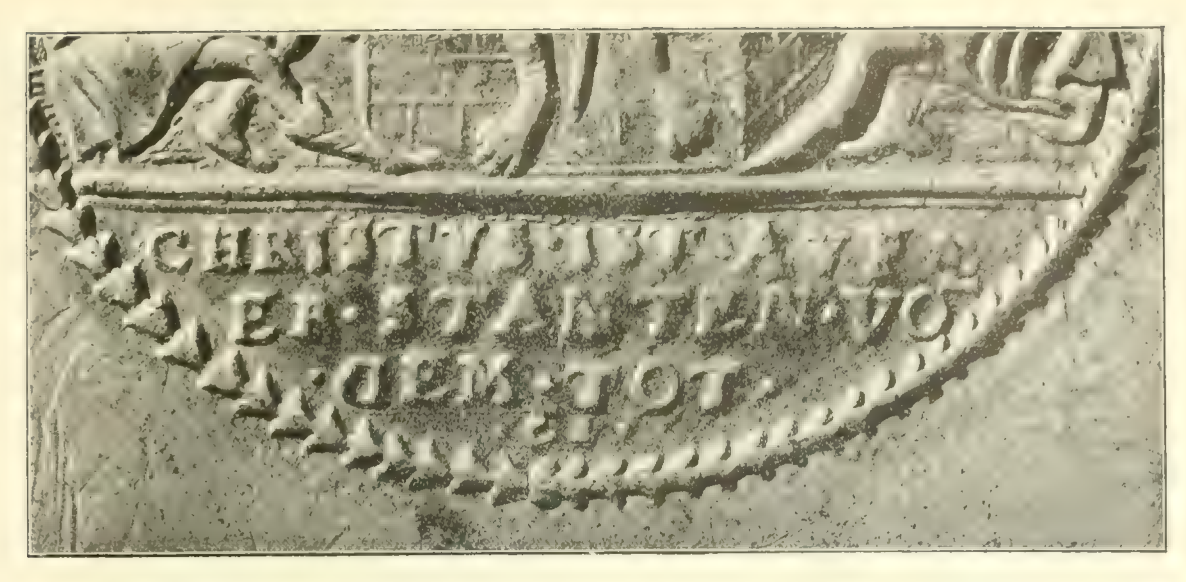
Abb. 5. Originalradierung von Goethe; Gotha, Herzogl. Bibliothek.

Auf dem zweiten Blatte [1]) — Abbildung 5 — hat Prinz August vermerkt: „Goethe 1778 geätzt. 10. Dec. 1790. erhalten.“ Da er bei dieser offenbar gleichzeitig mit der des vorhergehenden Blattes gemachten Notiz nicht sagt „unmittelbar nach der Natur“, so könnte man vielleicht, wenn man nicht den flüchtigen Charakter solcher Bemerkungen dagegen anführen will, schliessen, dass wir hier die Radierung nach dem Werk irgend eines anderen Meisters, keine Originalarbeit vor uns haben. Ich habe mich vergebens bemüht, eine Vorlage zu finden. Sollte auch wirklich Goethe in dieser von Geschäften wie von eigenen Produktionen völlig ausgefüllten Zeit Musse dazu oder auch nur das Bedürfnis nach Nachbildung gefunden haben, noch dazu von einem so schlichten Vorwurf? Wahrscheinlicher ist mir, dass uns das Blatt den Anblick eines von windschiefer Mauer umschlossenen thüringischen Bauernhofes bietet, der Goethe einmal auf seinen Reisen im Lande in seiner sonnenbeschienenen, friedlichen Einsamkeit für kurze Zeit festgehalten haben mag. Der Lichteffekt wird ihn dann vielleicht zur Übertragung auf die Kupferplatte veranlasst haben. Freilich scheiterte gerade hieran sein Können. Denn es gelingt ihm kaum, die Mauer von dem Boden des Mittelgrundes loszulösen, und eine richtige Verteilung der Schatten, ihre nötige, wohl abgewogene Vertiefung sucht man — besonders in den Partien der Strohdächer — vergebens. Trotzdem ist das Blättchen in seiner Anspruchslosigkeit nicht ohne freundliche Wirkung, und in seiner Auffassung giebt es sich deutlich als ein Erzeugnis jener Zeit zu erkennen, der wir heutzutage nur gerecht zu werden vermögen, wenn wir den historischen Massstab an sie anlegen, nicht den modernen.

1) Masse der Platte: 108 mm hoch, 128 mm breit.



Abb. 6. Radierung (Ex libris?) von Goethe; Leipzig, Universitätsbibliothek.



Vergrösserte Inschrift des auf Seite 206 unter Nr. 1 abgebildeten Zinntellers.

EINE NEUENTDECKTE ARBEIT VON CASPAR ENDERLEIN?

VON *HANS DEMIANI*

IN einem interessanten Aufsatz „Zinnstempel und Zinnmarken“ [1]) bespricht Julius Zöllner mit grosser Ausführlichkeit den kleinen Zinnteller, welcher auf der diesen Zeilen beigegebenen Abbildung (Seite 206) unter Nr. 1 dargestellt ist. Zöllner nimmt an, dass derselbe ein Werk von Caspar Enderlein, mir anscheinend unbekannt geblieben und wohl deshalb nicht unter den Zinnarbeiten des genannten Meisters aufgeführt

1) In der Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrg. IX, S. 159ff., Jahrg. X, S. 97ff., 122ff. Die Überschrift „Zinnstempel und Zinnmarken“ ist nicht glücklich gewählt. Wer sich eingehender mit den bezüglichen Quellen, insbesondere mit den aus der Blütezeit des Zinngiesserhandwerkes (etwa 1550 bis 1650) stammenden Zinngiesserordnungen, beschäftigt hat, weiss, dass dieselben das, was wir heutzutage „Zinnstempel“ heissen, selten „Stempel“, sondern zumeist „Marke“ oder „Zeichen“ nennen, dass aber gleichwohl in jenen massgebenden Urkunden diese drei Worte eine und dieselbe Bedeutung haben. Es ist daher nicht richtig, zwischen ihnen, wie Zöllner es thut, einen Unterschied zu machen und nur „mancherlei Auszeichnungen von mehr zufälligem Charakter, die aber durch lokale oder persönliche Beziehungen, welche sie ausdrücken, für die Bestimmung der betreffenden Gegenstände wichtig werden können“, als „Zinnmarken“ aufzufassen und zu bezeichnen. Wie wenig eine derartige Unterscheidung dem Sprachgebrauch entspricht, beweist deutlich Zöllner selbst, indem er z. B. ganz unbefangen von Gehalts„marken“ redet, obgleich diese nach der von ihm beliebten Benennungsweise zu den Zinn„stempeln“ gehören. Trotzdem verfährt Zöllner sehr kritisch und erklärt beispielsweise den von mir gebrauchten Ausdruck „Qualitätsstempel“ für „insofern nicht entsprechend, als er sich auf die allgemeine Beschaffenheit, welche auch die Güte der Arbeit einschliesst, bezieht, letztere aber hier noch nicht in Betracht kommt“. Was mit dem von Zöllner für „Qualitätsstempel“ angewendeten Worte „Gehaltsmarke“ gewonnen sein soll, ist nicht recht ersichtlich, da nach unserem Sprachgebrauch ja nicht nur vom Metallgehalt, sondern eben so gut vom künstlerischen Gehalt eines Werkes die Rede sein kann. Der Ausdruck „Qualitätsstempel“ (d. i. Merkmal der Zinnbeschaffenheit bez. des Zinngehalts eines Gegenstandes) ist vollkommen klar und verständlich und überdies bereits schon so eingebürgert, dass Zöllner selbst wiederholt von „Qualitätsmarken“ spricht (IX, S. 164, 166 seines Aufsatzes). Meine von Zöllner bemängelte Ansicht, dass es auf Zinngeräten „Beschaumarken“ nicht gebe, noch eingehender, als dies bereits in meinen Buche (S. 6, 8 Anm. 92 und 105) geschehen, zu begründen, muss ich einer späteren ausführlichen Darlegung vorbehalten. Hier sei einstweilen zur Widerlegung von Zöllner's Argumenten nur folgendes bemerkt. Seine blosse Vermutung, dass es bezüglich der Beschaustempel bei den Zinngiessern ebenso gehalten worden sei, wie bei anderen Handwerkern, z. B. den Edelmetallarbeitern, ist um so gewisser nicht beweiskräftig, als sich in vielen Fällen das gerade Gegenteil darthun lässt. „Der pallier platner vnd kantengiesser ordnung“, erlassen am 15. März 1550 in Augs-

Nr. 3.

Nr. 1.

Nr. 2.

Drei Nürnberger Kurfürstenteller, 1. Hälfte des XVII. Jahrhunderts. Sammlung Demiani, Leipzig.

sei, welche mein Buch „François Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn“ (Leipzig, Hiersemann, 1897) behandelt. Diese Vermutungen treffen nicht zu. Der fragliche Teller rührt nicht von dem bekannten Nürnberger Künstler her, wie schon daraus erhellt, dass die Bezeichnung unter der Unterschrift des Mittelteils nicht mit Zöllner als C E, sondern als C I zu lesen ist. Es lag daher für mich keine Veranlassung vor, dieses Stück, das ich genau kenne und schon seit Jahren besitze, bei den Schöpfungen Enderlein's zu erwähnen.

Dass thatsächlich C und I (nicht C und E) an der angegebenen Stelle stehen, zeigt die über diesem Artikel befindliche Abbildung, welche nach einer vergrösserten photographischen Aufnahme hergestellt ist. Der in der Inschrift, unter welcher sich diese beiden Zeichen befinden, dreimal (darunter einmal in zerdrückter Form) wiederkehrende Buchstabe E lässt deutlich erkennen, dass man es in der fraglichen Bezeichnung an zweiter Stelle nicht mit einem E zu thun hat. Obwohl nun Caspar Enderlein in der Regel auf seinen Werken, auf einigen sogar mehrmals, seine Initialen angebracht hat, könnte man ja annehmen, dass er dies in dem einen oder dem anderen Falle unterliess. Dass er aber statt C E plötzlich C I (ein enragierter Zweifler könnte vielleicht C L, niemals aber C E lesen!) signiert haben sollte, ist doch wohl keinesfalls anzunehmen.

Wenn nun auch bereits durch die vorstehenden Feststellungen die Ansicht Zöllner's, dass der fragliche Teller eine Arbeit Enderlein's sei, hinfällig geworden sein dürfte, so möchte ich doch noch kurz auf die weiteren Gründe eingehen, die Zöllner für seine Meinung anführt. Er erblickt „in der Zeichnung der Figuren, im Stil der Ornamentik, endlich auch in der Technik des Schnittes so viel Übereinstimmung mit dem hübschen Teller . . ., welcher im Mittelstück die Darstellung der Erschaffung Evas, auf dem Rande in vier ovalen Medaillons Bilder der vier Jahreszeiten enthält, ebenfalls auf dem Rande mit C E bezeichnet und 1621 datiert ist[1]), dass jener (das in Rede stehende Stück) mit Fug und Recht auch als eine Enderlein'sche Arbeit angesehen werden mag“.

Wenn nicht die völlig gleiche, so doch nahezu ganz dieselbe Zeichnung der Figuren und fast die nämliche Behandlung der Extremitäten finden sich auf den beiden, auf der beigegebenen Abbildung (Seite 206) unter Nr. 2 und 3 reproduzierten Tellern wieder, die Enderlein zuzuschreiben nicht die geringste Veranlassung vorliegt. „Bäurisch plumpe und ungraziöse“ Gestalten, „unorganisch angebammelte“ Füsse u. s. w. (Zöllner X, S. 102) sind zwar Kennzeichen handwerksmässiger nachlässiger Arbeiten, nicht aber ausschlaggebende Merkmale der Werke eines Meisters wie Enderlein.

Was den Stil der Ornamentik anbelangt, so erinnern die Masken in den Randzwischenfeldern des auf Seite 206 unter Nr. 2 abgebildeten, mit Enderlein in keinem Zusammenhange stehenden Tellers nicht weniger an die Dekorationselemente der Marsplatte,[2]) wie die Verzierungen, insbesondere die Schnecken, in den Zwischenräumen zwischen den Randmedaillons des von Zöllner dem berühmten Nürnberger zugeschriebenen Exemplars. Die Marsschüssel war, wie ich in meinem Buche nachgewiesen habe,[3]) gerade diejenige französische Edelzinnarbeit, deren Einzelheiten am meisten kopiert worden sind: von den verschiedensten Personen, zu den verschiedensten Zeiten und in den verschiedensten Gegenden. Anklänge an die Marsplatte beweisen mithin ohne das Hinzutreten weiterer unterstützender Momente nichts.

Als von wesentlichem Belang kann endlich auch der von Zöllner besonderer Aufmerksamkeit empfohlene „granulierte Fond“ nicht angesehen werden, welcher bei dem fraglichen Stück und dem vorerwähnten Enderlein-Teller von 1621 „völlige Übereinstimmung“ zeigen soll. Man kann dies ruhig zugeben, ohne einen Schritt weiter zu kommen. Denn denselben gekörnten Grund findet man auf dem auf Seite 206 unter Nr. 2 ersichtlichen und einer Anzahl anderer Teller, an deren Entstehung Enderlein nicht den geringsten Anteil hat. Aus Artikel 18 der Nürnberger Zinngiesserordnung vom 7. März 1578 ersehen wir, dass es den Zinngiessern, Rotschmieden, Geschmeidmachern, Schreinern und sonstigen Handwerkern, „die der Kandel giesser Werckzeug machen können“, untersagt war, derartige Werkzeuge an ausserhalb der Stadt Nürnberg wohnende Zinngiesser zu verkaufen oder überhaupt abzugeben.[4])

burg, traf z. B. keine Bestimmungen über Beschauzeichen, erhielt aber schon am 2. Juli 1562 einen Zusatz, welcher solche für die Plattner vorschrieb, während es hinsichtlich der Zinngiesser („kantengiesser“) beim Alten blieb. Will man urkundliche Belegstellen heranziehen, so sind dieselben, wenn sie überhaupt zu finden sein sollten, den während der Blütezeit des Zinngiesserhandwerks (1550—1650) erlassenen bez. gültig gewesenen Vorschriften zu entnehmen, nicht aber, wie Zöllner für ausreichend erachtet, zwei aus den Jahren 1473 und 1487 herrührenden, ganz vereinzelten Satzungen von lediglich lokaler Bedeutung. Um eine Einrichtung zutreffend zu beurteilen, muss man sie nach dem Höhepunkte ihrer Entwicklung und nicht nach ihren meist ziemlich unklaren Anfängen bemessen. Übrigens irrt sich Zöllner bei seiner Annahme, dass zuerst Rosenberg die Anwendung des Ausdrucks „Beschaumarke“ bei Zinnarbeiten verworfen habe und dass ich ihm in dieser Beziehung gefolgt sei. Rosenberg hat auch bei Zinn stets von „Beschauzeichen“ gesprochen. Vgl. seinen Artikel „Beschauzeichen“ im Kunstgewerbeblatt v. J. 1886, S. 169ff. in Verbindung mit S. 355 seines Werkes „Der Goldschmiede Merkzeichen“.

1) Vgl. Tafel 38 meines Buches unter Nr. 1.

2) Vgl. Tafel 24 meines Buches.

3) S. 50, 53ff.

4) Vgl. S. 68 meines Buches.

Die vielfachen, in ganz geringfügige Einzelheiten sich verlierenden Ausnahmen von diesem Verbote beweisen, wie zahlreich und verschiedenartig die von den genannten Personen angefertigten Zinngiesserinstrumente gewesen sein müssen. Unter letzteren befanden sich wohl auch zur Hervorbringung granulierter Fonds bestimmte Punzen. Besassen und benutzten aber verschiedene Nürnberger Zinngiesser oder Formschneider solche gleich in grösserer Menge und in derselben Beschaffenheit hergestellte und verkaufte Punzen, so ergab sich bei der schon an sich rein mechanischen und wohl auch noch durch eine gewisse handwerkliche Übung bestimmten Weise der Ausführung gekörnter Gründe als ganz natürliche Folge in dieser Hinsicht eine Übereinstimmung, die gar nichts Auffallendes oder Bemerkenswertes hat.

Übrigens täuscht sich Zöllner, wenn er dem fraglichen Teller einen Durchmesser von 18,5 cm giebt (der Diameter beträgt knapp 18 cm) und wenn er sagt, dass auf dem Rande sieben Rundmedaillons mit Bildern stehender Kurfürsten angebracht seien (ein Medaillon zeigt hinter dem Wappenschilde mit dem doppelköpfigen deutschen Reichsadler den auf dem Throne sitzenden Kaiser).

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.







Holzschnitt aus einem Leben Christi von 1495 in der Nationalbibliothek in Lissabon.

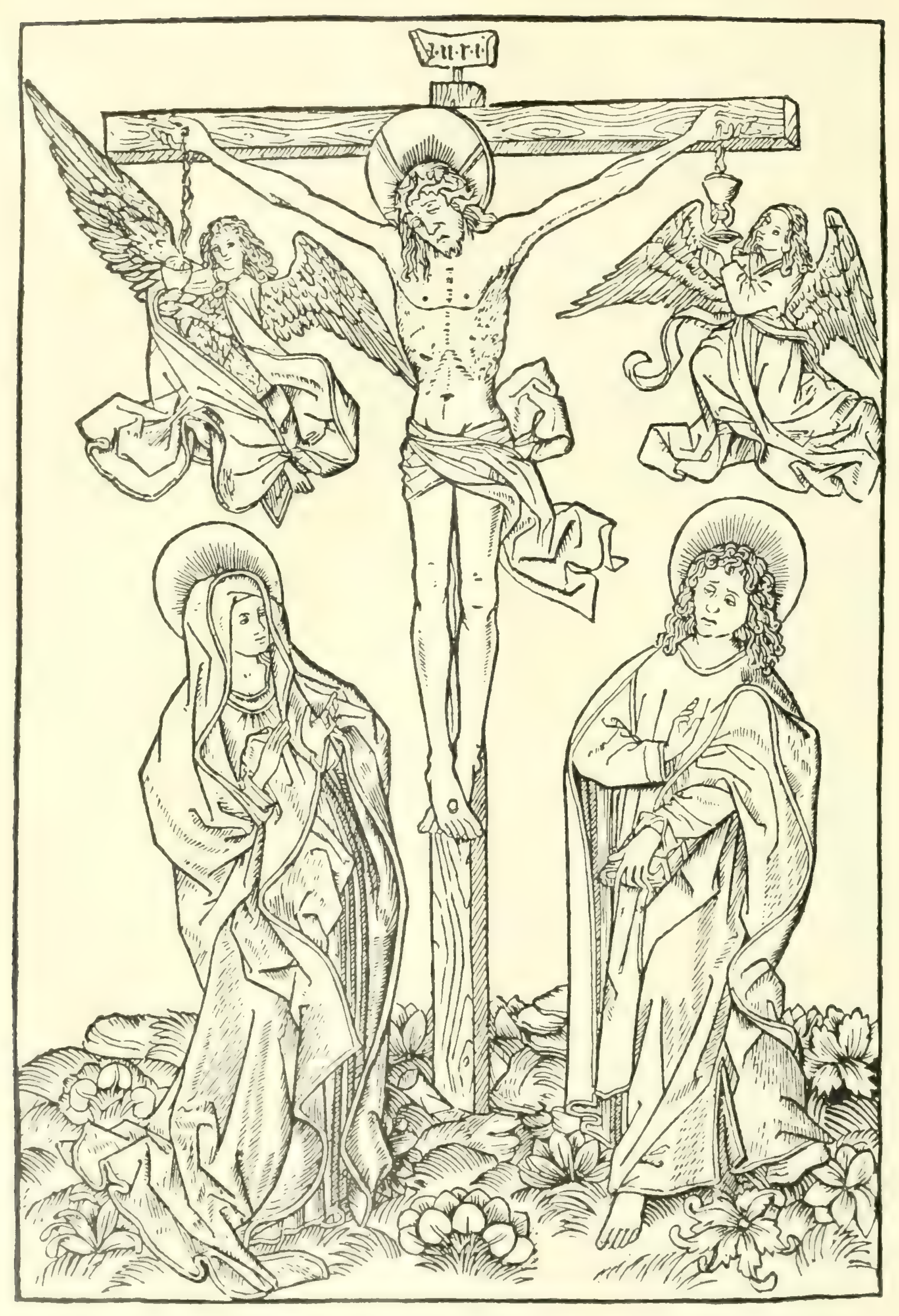
DER MEISTER E S VON 1466 IN PORTUGAL

VON *S. R. KOEHLER*

DAS erste in portugiesischer Sprache in Portugal gedruckte und mit einem Datum versehene Buch ist das Leben Christi vom Jahre 1495, welches, wie die Schlussschrift besagt, „der ehrwürdige Meister Ludolfo, Prior des sehr geehrten Klosters von Argentina des sehr ausgezeichneten Ordens der Karthause“ nach der Ordnung der evangelischen Geschichte zusammengestellt hat. Das Buch wurde 1445 aus dem Lateinischen übersetzt durch Bruder Bernardo von Alcobaça, auf einen von der Infanta Dona Jsabel an den „an Tugenden sehr armen Herrn Abt des Klosters von St. Paul“ erlassenen Befehl. Später wurde die Übersetzung von den Minoritenvätern von Emxobregas durchgesehen, und endlich gedruckt, wie die schon erwähnte Schlussschrift besagt, „in der sehr edlen und immer getreuen Stadt Lissabon, der ersten der Reiche von Portugal, durch die geehrten Meister und Genossen Nicolaus von Sachsen und Valentin von Mähren, auf Befehl des sehr erlauchten Herrn, des Königs Dom Johann II., und der sehr erleuchteten Königin Dona Leonor, seiner Gemahlin“. Beendet worden wäre der Druck, nach dem Kolophon des vierten Teils des Buches, am 14. Mai 1495, jedoch zeigen die verschiedenen Teile verschiedene Daten, und zwar der erste 14. August 1495, der zweite 7. September 1495, der dritte 20. November 1495.

Über Nicolaus von Sachsen bringt Dr. Venancio Deslandes, der treffliche Chef der Nationaldruckerei in Lissabon, in seiner Dokumentensammlung zur Geschichte der Druckerei in Portugal[1]) nur weniges bei, hauptsächlich wohl deswegen, weil er noch ganz dem 15. Jahrhundert angehörte, also ausserhalb des Rahmens der angeführten Arbeit fiel. Nach Dr. Deslandes reichte die Thätigkeit des Nicolaus, der später wieder für sich allein druckte, bis 1498. Reichlicher fliessen die Quellen über Valentin, oder Valentin Ferdinand (Valentim Fernandes) von Mähren. Nach dem genannten Autor übte er die edle Druckerkunst in Lissabon, bald allein, bald zusammen mit anderen (ausser Nicolaus von Sachsen werden noch genannt Johann Peter von Cremona und Hermann von Campos), vom Jahre 1495 bis 1516. Er muss ein sehr

1) Documentos para a historia da typographia portugueza nos seculos XVI e XVII publicados per Venancio Deslandes, Correspondente da Real Academia de Sciencias Moraes e Politicas de Madrid. Lisboa, Imprensa Nacional, 1888.



Christus am Kreuz; Holzschnitt aus einem Leben Christi von 1495 in der Nationalbibliothek in Lissabon.



Christus am Kreuz; Stich des Meisters E S von 1466.

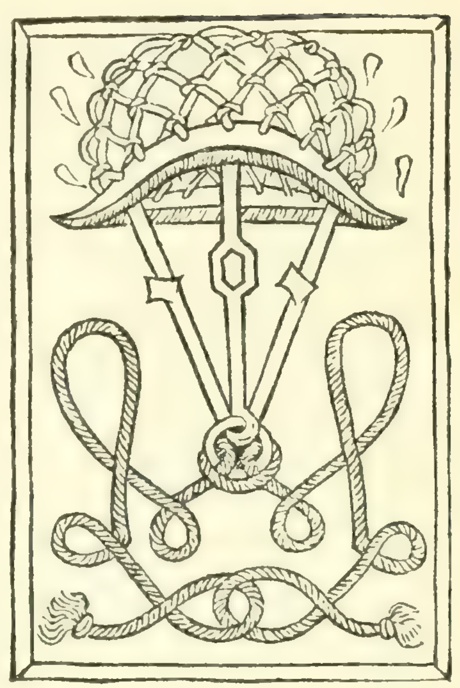


Devise des Königs Johann II. von Portugal.

energischer, kenntnisreicher Mann gewesen sein, der sich in seiner neuen Heimat eine, nach den Begriffen der Zeit, geachtete Stellung errang. Nicht nur druckte er die Werke anderer, sondern er gab auch mehrere von ihm selbst gefertigte Übersetzungen aus dem Spanischen und dem Italienischen ins Portugiesische heraus, darunter die Reisebeschreibung des Marco Polo, die am 4. Februar 1502 zu Lissabon im Druck beendet wurde. Ausserdem war er Stallmeister (escudeiro) der Königin Dona Leonor, und wurde zum Mäkler und Notar ernannt, um in ersterer Eigenschaft bei den Spezereigeschäften zwischen deutschen und portugiesischen Kaufleuten fungieren zu können, während er in der zweiten speciell den deutschen Kaufleuten bei ihren Geschäften unter sich dienen sollte.

Auf der Schlussseite des erwähnten Lebens Christi — wie Dr. Deslandes nicht mit Unrecht bemerkt, „sicherlich eines der typographischen Wunderwerke des 15. Jahrhunderts“ — erscheinen oberhalb der Schlussschrift die Devisen des Königs Johann II. und der Königin Leonor, — erstere der Pelikan, der sich zum besten seiner Brut die Brust verwundet, mit der Umschrift: „Pola lei e pola grei“ („Durch das Gesetz und durch das Volk“), letztere ein Netz, jedoch verkehrt eingesetzt, so dass das Netz zu steigen scheint wie ein Ballon. Unterhalb dieser Schlussschrift aber ist das Zeichen der beiden Drucker angebracht, — ein nacktes Knäblein, welches zwei leere Schilde hält, über denen, in einer Ornamentverschlingung, die Buchstaben *N* und *V* zu lesen sind. Um dieses Druckerzeichen zieht sich die lateinische Legende: „Ne proijcias (sic!) me in tempore senectutis cum defecerit virtus mea ne derelinquas me. Adiuua nos deus salutaris noster.“ (Abb. S. 212 u. 213.)

Von besonderem Interesse für uns jedoch ist der grosse Holzschnitt, Christus am Kreuz zwischen der Jungfrau und Johannes darstellend, auf der Rückseite



Devise der Königin Leonor von Portugal.

des Titels, welcher sich an der nämlichen Stelle der vier Teile immer wiederholt. Als ich in der Nationalbibliothek zu Lissabon die alten portugiesischen Druckwerke durchsah, deren Studium der liebenswürdige Direktor der Bibliothek, Herr Gabriel Pereira, mir auf alle mögliche Weise erleichterte, fiel mir sofort, beim ersten Anblick dieses Holzschnittes, die Stilverwandtschaft mit den Werken des Meisters E S auf. Ich machte daher Durchzeichnungen der Hauptteile des Blattes und schickte dieselben an Herrn Prof. Dr. Lehrs in Dresden. Er bestätigte meine Vermutung und es stellte sich sogar heraus, dass der Schnitt in dem Buche weiter nichts ist als eine sehr genaue Umsetzung des Stiches P II, Seite 52, Nr. 132, aus der Intaglio-Technik in die Relief-Technik. Die beigefügten Reproduktionen (S. 210 u. 211) setzen den Leser in den Stand, sich über die Genauigkeit der Umsetzung selbst ein Urteil zu bilden. Der Reproduktion des Schnittes in der „Vita Christi“ liegt eine Photolithographie zu Grunde, welche Herr Dr. Deslandes die Güte hatte, für mich in der Nationaldruckerei in Lissabon herstellen zu lassen, derjenigen des Stiches eine Heliogravüre nach dem Exemplar der Sammlung v. Rothschild in Paris. Unter dem Schnitt in der „Vita“ erscheint ein zweiter, in Breitformat, den König und die Königin mit Gefolge betend darstellend. (S. 209.) Er mag wohl speciell für das Buch gezeichnet worden sein, verrät aber auch deutschen Ursprung. Nähere Untersuchung oder weiterreichende Kenntnis meinerseits würde wohl auch für den kleinen nackten Burschen des Druckerzeichens ein deutsches Vorbild ergeben. Wenn man die Thatsache in Betracht zieht, dass die Drucker des Buches beide Deutsche waren, so liegt natürlich an und für sich in dieser Anlehnung an deutsche Vorbilder nichts Merkwürdiges. Interessant ist es aber immerhin, einen Stich des Meisters E S von 1466 schon im Jahre 1495 im fernen Por-

tugal verwertet zu sehen. Natürlich waren die Arbeiten dieses Stechers damals weit verbreitet. Heute sind, nach Mitteilung des Herrn Prof. Dr. Lehrs, nur drei Exemplare des betreffenden Stiches bekannt, und zwar in Dresden, in Berlin und in Paris (Sammlung v. Rothschild).

Von der „Vita Christi“ befinden sich, ausser einem kompletten Exemplare, in dem nur das erste Titelblatt ergänzt ist, noch mehrere inkomplette Exemplare auf Papier und eines auf Pergament in der Nationalbibliothek zu Lissabon. Ich machte den Versuch, eines dieser Exemplare käuflich zu erwerben, doch wurde mir bedeutet, einen Verkauf erlaube das Gesetz nicht. Solche überschüssige Exemplare dürften nur an andere Bibliotheken des Landes abgegeben werden. Das ist allerdings ein sehr weises Gesetz!

Die Nationalbibliothek erfreut sich auch noch des Besitzes eines anderen von Valentin von Mähren gedruckten, illustrierten Werkes, und zwar in diesem Falle eines Unikums, — des einzigen bekannten, leider nicht ganz kompletten Exemplares der „Estoria de muy nobre Vespasiano emperador de roma“, vollendet in Lissabon am 20. April 1496. Klein Quart. Gotische Lettern. (Die „Vita Christi“ ist Folio, ebenfalls gotisch.) Meine Notizen besagen darüber: „Mit Schnitten von circa $3\frac{3}{4} \times 2\frac{5}{8}$ Zoll, verschiedener Qualität, manche wiederholt verwandt. Wohl deutsch? Der Doppeladler kommt auf Fahnen und Schilden vor.“

Eine weitere Verwendung hat der betreffende Stich des Meisters E S in Spanien gefunden. Eine freie Kopie desselben findet sich, wie mir Herr Prof. Dr. Lehrs mitteilte, auf der Innenseite des linken Flügels eines spanischen Altarwerkes, welches um 1500 anzusetzen ist und im Frühjahr 1894 bei Lepke in Berlin zur Auktion kam. (Katalog Pedro Añes, Nr. 43, mit Lichtdruck.) Hier sind die Engel etwas verändert, und im Hintergrunde ist eine Landschaft hinzugefügt. Da in der spanischen Ausgabe der „Vita Christi“, Valencia 1496 bis 1513, die Nachbildung des E S-Stiches sich nicht findet, so ist die Vermutung des Herrn Prof. Dr. Lehrs, die spanische Malerei werde wohl dem portugiesischen Holzschnitte ihre Inspiration verdanken, nicht unbegründet. Zwar fehlte in dem Exemplar, welches ich in der Pariser Bibliothèque Nationale nachsah, Folio I der Teile 1 bis 3, so dass der Schnitt welcher die Rückseite dieses Blattes einnimmt, nur im vierten Teil, vom Jahre 1513, erscheint. Es ist aber mehr als wahrscheinlich, dass derselbe Schnitt, in allen Teilen verwandt wurde. Er stellt allerdings auch Christus am Kreuz dar, aber ausser Maria und Johannes sieht man noch die Magdalene am Fusse des Kreuzes und zu dessen Seiten die beiden Schächer, jedoch in viel kleinerem Massstabe als die übrigen Figuren.

Druckerzeichen des Nicolaus von Sachsen und des Valentin von Mähren.



Abb. 3. Millais, Christus im Hause seiner Eltern, oder die Zimmermannswerkstatt.

JOHN EVERETT MILLAIS

VON *WERNER WEISBACH*

(Fortsetzung.)

WAS Millais betrifft, so mochte sich Hunt vielleicht getäuscht haben. Wir sehen ihn schon hier mit froher Schaffensfreude einen Vorwurf aufgreifen und aufs liebevollste durchführen, der ihm lediglich Gelegenheit gab, sein künstlerisches Können zu zeigen, frei von allen stimmungmachenden poetischen Gedanken.

Dass er sich mit einem solchen Stoff weit besser abzufinden wusste als mit einem im Sinne der Hunt und Rossetti echt präraffaelitischen, zeigt das Hauptbild des Jahres 1850: Christus im Hause seiner Eltern oder die Zimmermannswerkstätte (Abb. 3). Hier sollte mit einer frei erfundenen Scene aus dem Leben der Heiligen Familie zugleich die Erfüllung der Verheissung beim Propheten Sacharja dargestellt werden (XIII, 6): „Und einer wird zu ihm sagen: Was sind das für Wunden an Deinen Händen, — dann wird er antworten: Die, mit denen ich im Hause meiner Lieben verwundet ward.“ Diese Worte sind dem Bilde als Motto von dem Künstler beigegeben. Die Symbolik begreift natürlich nur derjenige, dem durch eine schriftliche Erläuterung die geheimnisvollen Beziehungen klar gemacht sind.

Der Christusknabe hat sich in der Werkstätte des Vaters an einem Nagel die linke Hand verletzt. Barfüssig, mit langem Kleidchen, steht er im Vordergrunde. Die Mutter ist neben ihm in die Kniee gesunken und berührt mit ihrem schmerzerfüllten Antlitz zärtlich das Gesicht des Kindes, während dieses dem rechts neben dem Hobeltisch stehenden Vater Zimmermann die verwundete Hand darreicht. Zur Linken macht sich ein Gehilfe, der nur einen Schurz um den nackten Leib trägt, an dem Tische zu schaffen, und unterstützt die hinter diesem stehende heilige Anna, die sich bemüht, den Nagel, die Ursache der Verletzung des Kindes, aus dem Tische zu ziehen. Der kleine Johannes bringt von rechts eine Schale mit Wasser zur Kühlung der Wunde.

Der Vorgang ist ganz in das Bereich des Alltäglichen gerückt. Millais wusste nicht wie Rossetti seinen Gestalten jenes Übersinnliche des Ausdruckes zu verleihen, dass sie bei aller Realität den Eindruck machten, als wären sie nicht von dieser Welt. Diese Zimmermannsfamilie unterscheidet sich von gewöhnlichen Sterblichen nur durch eine gewisse Gesuchtheit in ihrem ganzen Gebaren. Dem Maler fehlte jeder spiritualistische Zug, der ihn befähigt hätte, Tran-

scendentes unter Anwendung sinnlich greifbarer Formen überzeugend zur Darstellung zu bringen. Dafür macht sich eine gewisse Manieriertheit als sichtlicher Ausdruck solchen Unvermögens geltend. Wie sonderbar wirkt es, dass Josef, als er die Wunde des Sohnes betrachten will, seinen Standpunkt nicht verlässt, sondern sich (einer symmetrischen Komposition zuliebe) in höchst unbequemer Stellung über den Tisch neigt, so dass bei dieser Manipulation die Gründlichkeit der Untersuchung entschieden leiden muss. Im Gegensatz dazu steht der verzweifelte Schmerz der Maria, der bei der geringfügigen Verwundung kaum gerechtfertigt erscheint und sich wohl nur dadurch erklärt, das sie die Nägelmale des künftigen Herrn vorausahnt.

Mit den vorhergehenden Bildern teilt auch dieses die Vorzüge in der formalen Behandlung, sowie in der liebevollen Ausführlichkeit bis ins kleinste Detail. Was die Farbenwirkung betrifft, macht sich indessen eine gewisse Aufdringlichkeit bemerkbar. Die Lichtpartien sind herausgetrieben und setzen scharf gegen die Schattenpartien ab. Die atmosphärische Luft wirkt nicht als milderndes Fluidum mit.

Die Präraffaeliten gingen ja vom Studium der Form aus. Sie in ihrer natürlichen Erscheinung zu ergründen, erschien ihnen als erste und heiligste Aufgabe. Weiter erstreckten sich jedoch ihre Bestrebungen nicht, etwa zu beobachten, wie das Objekt im umgebenden Raum je unter verschiedenen Bedingungen sich ausnimmt. Auf rein formalem Gebiet wirkten sie innerhalb der Entwicklung der englischen Kunst fördernd und bahnbrechend. Auf diesem Gebiete lagen ihre Vorzüge. Darüber hinaus waren ihnen Schranken gesetzt. Daraus erklären sich auch gewisse Mängel, die sich bei den besprochenen wie bei späteren Arbeiten Millais' geltend machen.

Hatten die „präraffaelitischen Brüder“, denen sich mittlerweile noch einige andere Gesinnungsgenossen angeschlossen hatten, geglaubt, sie würden in siegreichem Ansturm durch die Wirkung ihrer Bilder unmittelbar eine revolutionäre Strömung in Fluss bringen, so sahen sie sich darin zunächst getäuscht. Sie riefen anfangs gar keine weiter um sich greifende Bewegung hervor. Millais' „Lorenzo und Isabella“ gefiel sogar und wurde sofort verkauft. Um sich eindringlicher bemerkbar zu machen, schritt man dann zur Gründung einer Zeitschrift „The Germ,“ die, nachdem einige Nummern erschienen waren, den Titel „Art and Poetry“ führte und bald einging. Sie war das Organ der präraffaelitischen Bewegung, erläuterte und verteidigte ihre Ziele und Anschauungen. Nun erregte man bald die allgemeine Aufmerksamkeit. Den Leuten wurde klar, was die rätselhaften Buchstaben P. R. B. auf den Bildern der jungen Männer bedeuteten, und es entfesselte sich der Sturm gegnerischen Unwillens. Schon im Jahre 1850 hörte man harte Verdammungsurteile. Noch stärker schwoll die Entrüstung im folgenden Jahre an.

Millais sandte die Bilder „Des Holzhauers Tochter“, „Die Rückkehr der Taube zur Arche“ (Abb. 4) und „Mariana“ in die Royal Academy.

Das letztere ist entschieden das bedeutendste. Der Stoff ist Tennyson entlehnt. Folgende Verse bilden die Grundlage für das Verständnis:

„She only said, 'My life is dreary —
He cometh not!' she said;
She said, 'I am aweary, aweary —
I would that I were dead!“

In gotischem Gemache steht Mariana in einem blausammetenen Kleide von einer gewaltigen Leuchtkraft und Kühnheit der Farbe. Ein silberner Gürtel bildet den einzigen Schmuck des Gewandes, das den Körper in all seinen Formen horvortreten lässt. Gewiss ist die Stellung nicht „schön“. Die Arme in die Hüften gestützt, reckt und dehnt sich das Weib in seinem Lebensüberdruss, und der Busen presst sich gegen das eng anliegende Gewand, als wollte er es sprengen. Vor ihr auf dem Tische liegt, in weisses Linnen eingespannt, eine buntfarbige Stickerei. Die gotischen Fenster enthalten Glasgemälde, ein Wappen und die Verkündigung an Maria darstellend; durch die geöffneten unteren Scheiben hat der Herbstwind welke Blätter in das Zimmer geweht, ein Symbol der Stimmung der Bewohnerin. Ihr zurückgeworfenes Haupt mit dem leuchtenden, glatt gescheitelten blonden Haar hebt sich von einer goldgepressten Ledertapete ab. Hinter ihr steht ein Schemel, dessen brennend roter Überzug einen köstlichen Gegensatz zu dem blauen Gewande bildet. In der dunklen Tiefe des Hintergrundes bemerkt man einen Tisch mit einem Flügelaltärchen und Blumengefässen. Das Dunkel ist hier unterbrochen durch ein kleines buntes Glasfenster, das Licht einlässt, und eine brennende Ampel.

Dies Bild ist eine der stimmungsreichsten und farbenprächtigsten Arbeiten, die Millais je geschaffen. In koloristischer Beziehung geht es, wenn wir von den grossen Landschaftsmalern absehen, über alles hinaus, was in den vorhergehenden Jahren in England geleistet war. Mit kühner Verve sind die zu höchster Brillanz gesteigerten Farben, ungeschwächt durch Lasuren, aufgesetzt. Da offenbarte sich zum erstenmal in seiner ganzen Kraft Millais, *der Maler*.

Dem damaligen Publikum, das an eine so urwüchsige Malweise nicht gewöhnt war, blieben derartige Werke völlig unverständlich. Es fand kein Verhältnis zu ihnen und wies sie deshalb schroff zurück. Nur mit Mühe wurden im Jahre 1851 die präraffaelitischen Bilder vor gewaltsamer Entfernung von der Ausstellung, die man forderte, gerettet. — Seitdem blieb Millais' Kunst vor Angriffen von aussen verschont.

Im weiteren Verlauf seines Lebens kam er aller-

dings auch dem allgemeinen Geschmack immer mehr entgegen. — Dass er kein überzeugungstreuer Präraffaelit blieb, erscheint bei seiner ganzen künstlerischen Veranlagung nur natürlich. Der mystische Hang, der den Hauptvertretern des Präraffaelitismus eigen war, lag, wie wir gesehen haben, seiner Sinnesart völlig fern. Er besass von Jugend auf, wie Hunt schreibt, jenen „sterling English commonsense", der ein schwärmerisches Gefühlsleben nicht in ihm aufkommen liess. Auch jener strenge, archaistische Zug, den wir mit dem Begriff Präraffaelitismus zu verbinden pflegen, der den Werken eines Rossetti und Burne Jones anhaftet, und der uns auch bei Millais' Lorenzo und Isabella und den nächstfolgenden Bildern entgegentritt, schwindet bald völlig aus seinen Arbeiten. Das Präraffaelitentum bildete nur ein Übergangsstadium im Verlaufe seiner Entwicklung.

Während er sich im Anfang mit Begeisterung an die präraffaelitische Bewegung angeschlossen hatte, entfernte er sich allmählich immer mehr von deren Tendenzen. Das gesteigerte Mass von Reflexion, das Hunt und Rossetti gleichsam im Blute lag, war ihm doch mehr aufgezwungen. Er fühlte sich dabei nicht in seinem Elemente. Wollte er wohl sich selbst oder den Präraffaelitismus überhaupt ironisieren, als er jene humoristische Federzeichnung schuf, die sich auf der Ausstellung befand und einen Maler darstellt, höchst karikiert, im Freien bei der Arbeit, während ein Windstoss seinen Hut und Malschirm davonweht, mit der Unterschrift: Praeraphaelite sketching inconvenience in windy weather?

In den Kreisen der eigentlichen Präraffaeliten hat man Millais seinen Abfall niemals vergessen. Hart genug hat sich Burne Jones über ihn ausgesprochen.[1]) Als man ihn einmal fragte, ob er glaubte, dass Millais die gleichen Erfolge errungen haben würde, wenn er den präraffaelitischen Prinzipien treu geblieben wäre, antwortete er: „Vielleicht nicht, aber er wäre ein grösserer Künstler geworden." Und weiter bemerkte er, dass in Millais der Künstler erstorben wäre, als er als Mensch erst zu seiner eigentlichen Reife gelangte, und nur der glänzende Virtuose übrig blieb.



Abb. 4. Millais, Die Rückkehr der Taube.

Das Publikum jedoch erklärte ihn bald zu seinem auserwählten Liebling. Sobald er sich dem Einflusse seiner früheren Genossen entzogen hatte, wusste er in seinen Bildern einen so allgemein verständlichen Ton anzuschlagen, mit Vermeidung aller Härten und Absonderlichkeiten, unterstützt durch ein aussergewöhnlich feines Farben- und Formgefühl, dass der allgemeine Beifall nicht ausbleiben konnte.

Auch die Akademie säumte nicht, ihn, nachdem ihm seine Jugendsünden verziehen waren, mit ihren Ehren auszuzeichnen. Im Jahre 1853 wurde er zum Associate und 1864 zum ordentlichen Mitgliede der Royal Academy ernannt, die ihn im Jahre 1896 nach Leighton's Tode zu ihrem Präsidenten erwählte.

Im Laufe seines langen Lebens entfaltete er eine erstaunliche Produktivität. Je mehr er an Jahren zunahm, desto ausgedehnter wurde sein Schaffenskreis. Auf fast allen Gebieten der Malerei bethätigte sich sein reger Geist.

Wir können seine Werke in drei Gruppen gesondert betrachten. Historische oder Genre-Darstellungen, Porträts und Landschaften. Natürlich verbietet es sich dabei von selbst, alle die äusserst zahlreichen Werke auch nur oberflächlich berühren zu wollen. Ein Verzeichnis seiner sämtlichen Arbeiten ist dem von seinem Freunde Spielmann kürzlich veröffentlichten Büchlein „Millais and his works, Edinburgh und London 1898" beigegeben.

1) cf. William Sharp, E. Burne Jones. Fortnigthly Review, August 1898.

Auf dem Gebiete der ***Historien- und Genremalerei*** ist Millais mit ziemlich gleichmässigem Gelingen bis zum Jahre 1865 thätig gewesen. Ich möchte diese Periode für jene Gattung von Darstellungen als die erfolgreichste seines Lebens ansehen.

Einer der Hauptvorzüge dieser Art von Bildern liegt in ihrer koloristischen Wirkung. Millais' Palette ist von einer fast niemals versagenden Reichhaltigkeit. Im Kombinieren von Farben offenbart er einen Geschmack, wie ihn nur wenige moderne Künstler besessen. Er bevorzugt saftige, leuchtende Töne; stumpfe wendet er gar nicht an. Obwohl von lebhaftester Buntheit, wirken die Bilder doch nicht schreiend und aufdringlich. Eine vornehme Zurückhaltung ist bei aller Kühnheit des Farbenauftrags gewahrt.

Was die Stoffe betrifft, so gelingen ihm am besten Scenen, die einen Zustand der Ruhe schildern, ohne lebhafte Aktion der Beteiligten. Eins seiner bekanntesten und berühmtesten Gemälde ist „Der Hugenott" (Abb. 5), der an lauschigem Platz, vor einer Mauer, mit inniger Umarmung von der Geliebten Abschied nimmt, ehe er in den Kampf für seinen Glauben hinauszieht. Sie schlingt eine Binde um seinen Arm, ein Zeichen, das ihn vor dem nahenden Verderben retten soll. Er jedoch streift diese mit sanfter Gebärde zurück, entschlossen zu siegen oder zu sterben. In dem Verhältnis der beiden schlichten Menschenkinder zu einander liegt eine Innigkeit, eine Wärme des Gefühls, die unmittelbar zu Herzen geht. Unübertrefflich ist die Schilderung des beiderseitigen Seelenvorganges. Es ist ein rührendes Denkmal menschlicher Liebe, über Ort und Zeit hinausgerückt in das Bereich ewiger und allgemeiner Geschehnisse. Das Bild bedeutet einen Höhepunkt in dem künstlerischen Schaffen des Meisters. Nur selten noch hat er mit so feiner Empfindung den zartesten Regungen des menschlichen Herzens Ausdruck zu geben gewusst.



Abb. 5. Millais, Der Hugenott.

Menschen in engstem Zusammenhange mit der sie umgebenden Natur schildert das Bild: „Herbstblätter". In abendlicher Dämmerung umstehen vier frische junge Mädchen verschiedenen Alters einen Haufen welker Blätter, den sie in Brand setzen. Sie sind selbst ein Stück Natur, dem Boden, auf dem sie stehen, entsprossen, urwüchsige Geschöpfe, deren ganzes Sinnen und Trachten auf die Scholle gerichtet ist, die für sie die Welt bedeutet. Nur auf der Höhe seines Schaffens wusste er solche Töne anzuschlagen.

Wenig glücklich ist er da, wo es darauf ankommt, leidenschaftliche Erregung zu veranschaulichen. Nur selten wählte er deshalb solche Stoffe. Seiner kühlen Natur lag es fern, in der Menschenbrust tobende Leidenschaften, die sich gewaltsam Bahn brechen, überzeugend wiederzugeben. „Das Entkommen der Ketzerin" (1856), die von ihrem als Mönch verkleideten Geliebten dem Gefängnisse entrissen wird, ist lediglich theatralisch und ohne tiefere Wirkung.

Den Ritt ins alte romantische Land hat er öfter mit bestem Gelingen angetreten. Im Jahre 1856 entstand „Sir Isumbras an der Furt" (Abb. 6): der treuherzige Rittersmann mit den freundlichen Augen, der in der Abenddämmerung auf seinem Ross zwei arme Kinder durch die Furt mitnimmt, einen Knaben und ein Mädchen, die mit einem köstlichen Gemisch von Zagen und freudigem Staunen dreinschauen. Das Bild ist von feinem poetischem Reiz und koloristisch meisterhaft durchgeführt. — Das hervorragendste Gemälde dieser Art ist vielleicht „St. Agnes' Abend" (1863), dem ein Gedicht von Keats, das eine Sage behandelt, zu Grunde liegt. Am Agnes-Abend können, einer alten Mär zufolge, die Mädchen das Bild ihres Geliebten gewahr werden. Wir sehen eine liebliche Jungfrau in ihrem Schlafgemache, das von den Strahlen des Mondes durchzittert wird, halb entkleidet und eben im Begriff, die letzten Hüllen von ihrem schönen

Leibe abzustreifen, von der überirdischen Erscheinung gebannt. Die Stimmung, die über dem Bilde schwebt, ist eine so geheimnisvoll schauerliche, der Moment der Spannung so vortrefflich wiedergegeben, dass jeder Beschauer unmittelbar davon ergriffen wird. Die koloristische Behandlung ist meisterhaft, von feinstem poetischem Zauber das Spiel der Mondstrahlen in dem nächtlichen Gemach. Es ist eine Arbeit, auf die der Künstler volle Sorgfalt und Liebe verwendet hatte, und ein grosser Wurf war ihm damit gelungen.

Geschichtsbilder in grossem Stil hat Millais niemals geschaffen. Nur das Episodische in der Geschichte zog ihn an und lieferte ihm Motive für seine Bilder. So führt er uns unter dem Titel „Die Römer verlassen Britannien“ einen Krieger vor, der von seiner britischen Geliebten Abschied nimmt, ein höchst unerfreuliches Bild, flüchtig behandelt, unwahr und übertrieben im Ausdruck. Historische Persönlichkeiten dienen ihm nur als Kostümfiguren und erscheinen in Situationen, die nicht ihrem speciellen Wesen und Charakter entsprechen, sondern von ganz allgemeiner Art sind. Nicht ein einziges Bild offenbart ein tieferes Eindringen in den Geist vergangener Zeit.

Genrehafte Darstellungen, zumal wenn sie mit einer gewissen Anmut und Liebenswürdigkeit vorgetragen sind, dürfen immer auf Erfolg beim grossen Publikum rechnen. Man konnte sich in England an Millais' Bildern gar nicht satt sehen. Der beispiellose Erfolg wirkte schädigend auf sein Künstlerbewusstsein. Immer skrupelloser wurde er in der Wahl seiner Stoffe. Seine einzige Richtschnur war das, was gefiel. Mehr und mehr verflachte sich daher sein Repertoire. Rührsame Geschichten in der Art, wie sie bei uns in den Künstlern der Düsseldorfer Schule ihre Interpreten fanden, und die bei der Menge niemals Eindruck zu machen verfehlen, treten immer mehr in den Vordergrund. Da finden wir den „schwarzen Braunschweiger“, den die Geliebte zurückhalten will, in den Kampf zu ziehen, die Söhne König Eduards IV. im Tower, die rührsame Scene, wie Joan of Beaufort, die Geliebte König Jakobs I.,



Abb. 6. Millais, Sir Isumbras an der Furt.

diesem Blumen durch das Kerkerfenster reicht u. a. Da es allen diesen Darstellungen an Ernst in der künstlerischen Durchbildung fehlt, da das Stoffliche zu sehr in den Vordergrund tritt, die malerische Ausführung aber zu kurz kommt, so steht der feinere Beobachter dieser Art von Bildern nahezu eindruckslos gegenüber.

Schuld daran trug zum Teil die masslose Steigerung der Arbeit in den späteren Jahren. Um die Mittel für den glänzenden Haushalt, den er mit seiner Gattin, der geschiedenen Frau John Ruskin's, führte, bestreiten zu können, sah er sich zu solcher Überproduktion genötigt. Der Wert seiner Arbeiten hatte naturgemäss darunter zu leiden.

Etwa seit dem Jahre 1865 macht sich, wie schon angedeutet wurde, auf dem besprochenen Gebiete ein beständiges Nachlassen der Kräfte bemerkbar. Selbst das berühmte Bild „Die nordwestliche Durchfahrt" vom Jahre 1874 in der Tate-Gallery (Abb. 7) steht trotz all seiner Vorzüge nicht auf der Höhe der bis in die Mitte der sechziger Jahre geschaffenen Werke. Das Kraftvolle, Markige, Urwüchsige seines Jugendstiles ist einer wenig individuellen malerischen Routine gewichen. Bilder, die er am Ende seines Lebens malte, wie z. B. „Die Kindheit der heiligen Theresa", würde man, mit denen seiner besten Zeit verglichen, kaum als Werke der gleichen Hand erkennen. Sie scheinen keinem künstlerischen Schaffensbedürfnis zu entspringen, sondern wirken als Phrasen eines Mannes der nichts Reales mehr zu sagen weiss.

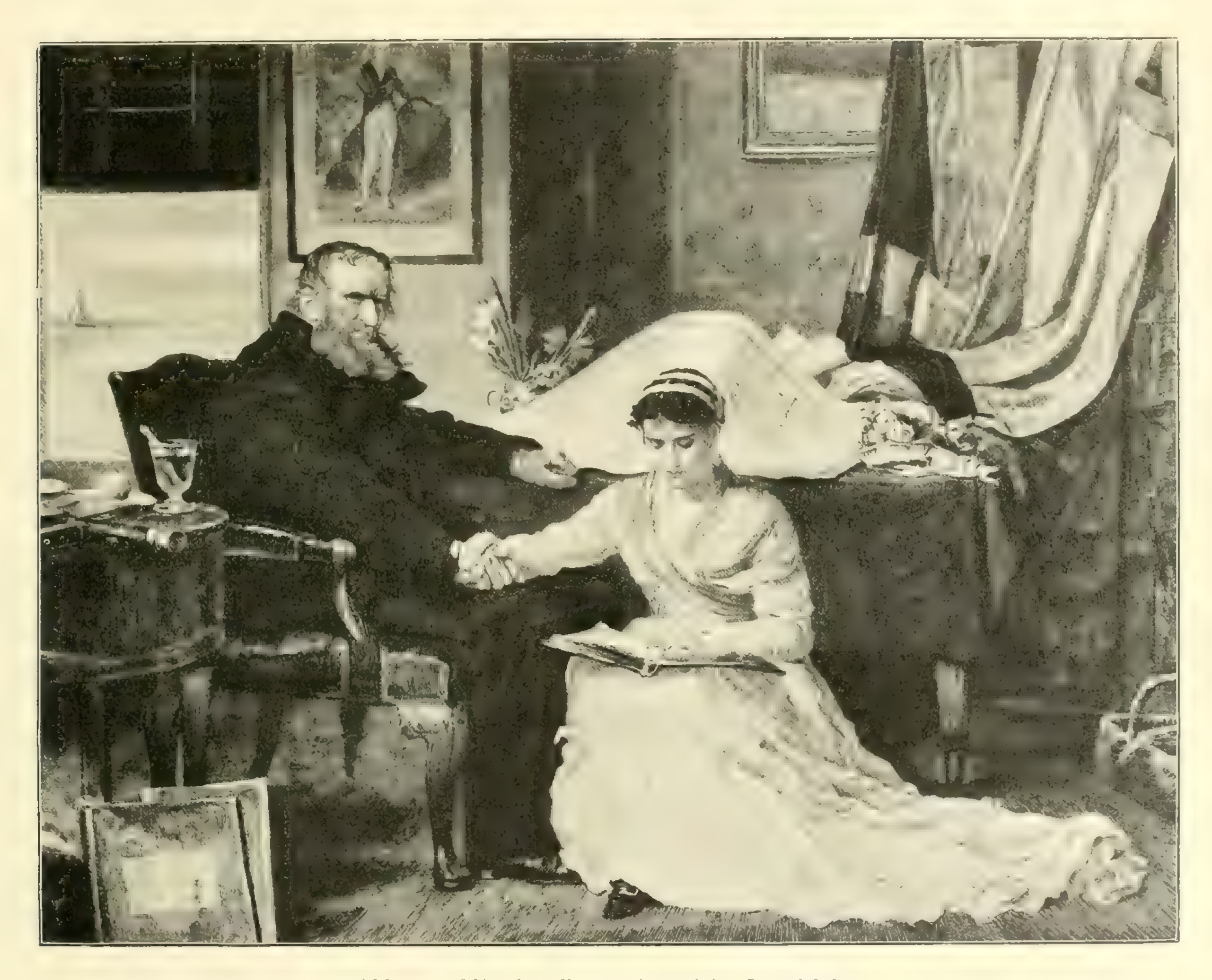


Abb. 7. Millais, die nordwestliche Durchfahrt.

(Schluss folgt.)

DÜRER'S ÄSTHETISCHES GLAUBENSBEKENNTNIS[1])

VON *KONRAD LANGE*

(Fortsetzung.)

Allerdings soll der Künstler bei Anwendung solcher Hässlichkeiten und Anomalien zweierlei beachten, nämlich erstens, dass die einzelnen Teile des Körpers zu einander passen, und zweitens, dass die Veränderungen nicht über die Grenzen der Möglichkeit hinausgehen, d. h. dass die Figuren menschlich bleiben. Die erste Regel, die man als die der Harmonie bezeichnen könnte, und die auch Alberti und Lionardo wiederholt aussprechen, wird in folgender Weise formuliert: „Und so ein Jedlichs für sich selbs wohlgeschickt gut soll sein, also soll es sich in seiner ganzen Versammlung wol zusammen vergleichen. Darnach soll der Hals sich wol zum Haupt reimen, weder zu kurz, noch zu lang, noch zu dick oder dünn sein" (223, 29). „Und dass die Art durch den ganzen Leib gleichformig wär, auch in allen Bilden, es sei in härter oder linder Art, fleischechtig oder mager. Nit dass ein Teil feist, der ander dürr sei, als ob du machtest feiste Bein und mager Arm und Widersinns, oder vorn feist, hinten mager und wiederum. Auf dass sich all Ding vergleichlich reimen und nit fälschlich zusammen versammelt werden. Dann vergleichliche Ding acht man hübsch. Deshalb soll auch in einem jedlichen Bild in all seinen Theiln der Glieder ein gleichmässig Alter angezeigt werden. Und nit dass das Haupt von eim Jungen, die Brust von eim Alten, und Händ und Füss von eim mittelmässigen Alten abgemacht werde. Und dass das Bild nicht vorn jung, hinten alt und auch dem Widersinns gemacht wirdet. Dann so es der Natur entgegen ist, so ist es bös. Darum gebührt sich, dass ein jedlich Bild durchaus von einer gleichen Art sei, eintweders jung, alt oder mittelmässig, mager oder feist, lind oder hört" (224, 8, vgl. 362, 5). „Und wiewol man von vielerlei Menschen zusammen versammlen soll, so soll man doch von einerlei Art der Menschen zu einem Bild brauchen. Und wie vorgemeldt ist der Gleichheit halben, so brauch im Abmachen zu einem jungen Bild eitel jung Menschen, zu eim alten alte, zu eim mittelmässigen mittelmässig Menschen. Desgleichen thu mit magern, feisten, linden und härten Menschen, stark oder schwach. Ein jedliche Art brauch besunder in sundern Bildern. Und welicher sich in diesen Dingen fleisst, eigentlich ein jedlichen Theil im Menschen sunderlich zu durchsuchen, der wirdet alle Notdurft zu seinem Werk finden, mehr dann er ausrichten kann" (225, 14). „Und diese Ding, so ein idlichs Ding für sich selbs gut gemacht ist, also solln sie dornoch alle sunderlich Theil wöl zusammenbracht werden, auf dass sie sich zusammenreimen und vergleichen. Und dass die Art durch den ganzen Leib gleichformig sei. Es sei nit, dass ein Theil fleischig, der ander mager sei. Das mein ich also, dass nit die Arm glatt und eben seien und die Schenkel mit viel Art durchsucht (mit viel Einzelheiten, Unebenheiten u. s. w. versehen), also auch in den andern Dingen. Und wie es not thüt, als vor gesagt, dass die allerkleinsten Theil im Bild fleissig durchsucht werden, also thut not, dass die ganz Versammlung des Bildes wol zusammenverfügt werd in härter oder linder Art, fleischig oder mager . . . Dann man rechet ein Ding gut, so es natürlich wol zammen gleicht. Dorum welcher do will ein Bild machen, der machs van einer gleichen Art durchaus, eintweders mager oder feist, jung oder alt oder mittelmässig, ebne oder unebne Nacket" (360, 29, vgl. 246, 1. 226, 15). „Item auf einem langen dünnen Hals ist das Haupt anderst dann auf einem dicken kurzen Hals" (214, 1). „Und eben wie ein idlichs kleins Dingle im Haupt an ihm selbs wolgeschickt soll sein, also soll auch die ganz Versammlung des Haupts beieinander wolgeschickt sein und ganz lieblich gegeneinander vergleicht" (360, 18).

Die zweite Bedingung für die Darstellung anormaler Formen ist die, dass man dabei innerhalb der Grenzen bleibt, die durch die Einheit der Gattung und des Geschlechts gegeben sind. Der Mann soll nicht so verändert werden, dass er weiblich, das Weib nicht so, dass es männlich erscheint, der Mensch soll trotz aller Veränderungen immer Mensch bleiben. Er darf wohl in seinem Äusseren bestimmten Tieren vergleichbar sein, aber seine Formen sollen darum doch nicht tierisch werden. Denn die Individuen einer Gattung weichen zwar voneinander ab, aber

1) Siehe Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. IX. S. 121 ff. und 187 ff.

die Gattung selbst ist doch in sich wieder einheitlich und unterscheidet sich von anderen Gattungen. „Item all Menschen und all Hund und dergleichen Ding sind gleich in ihrem Geschlecht aneinander, darum dass sie Menschen oder Hund sind. Aber in der Gestalt, die die Moss antrifft (d. h. was ihre Proportion anbetrifft), sind sie ungleich aneinander. Und dorum gibt die unterschieden Moss nit, dass ein Mensch ein Hund sei und wiederum" (372, 28). „Und doch als ich sag, was weiblich oder männlich Art sei, ist also zu verstehn, dass man ein Mann oder ein Weib nit also verändere, dass die Art im Mann nimmer mannlich zu erkennen sei, desgleichen im Weib nimmer weibisch. Denn ahn das mag grösse Unterschied gemacht werden (auch ohne das kann man grosse Unterschiede machen). Des ist ein solichs Exempel zu nehmen, dass alle Menschen oder andre Thier sind in ihrem Geschlecht gleich aneinander, noch erkennt man den meisten Theil unter ihnen Weib und Mann. Also müssen Weib und Mann mit allen Dingen in ihren Unterschieden menslich bleiben. Bei den Thieren sicht man, dass kein Lew nimmermehr also entstallt wirdet, dass man ihn für ein Esel ansech, noch dass ein Fuchs für ein Wolf ersehen wirdet. Darum soll kein Geschlecht der Creatur nach Ordnung von seiner Natur gewendt werden. Aber dass man zu Zeiten spricht: Der Mensch sieht lewisch oder als ein Bär, Wolf, Fuchs oder Hund, wiewol er nit vier Füss hat als dasselb Thier: Aus Solchem folgt nit, dass solche Gliedmass des Thiers da sei, sunder des Menschen auswendig Erzeigung (Äusseres), die ein solch Gmüt (Charakter) eins solchen Thiers nach unserm Bedunken in einem Menschen anzeigt. Solche Vergleichung, die wir in uns schöpfen, trifft die Gliedmass nit an, deshalb wirdet keins in das ander gemischt. Darum die Vergleichung der Unterschied, davon ich red, mag zum Theil dem hündischen Geschlecht zugeeignet werden. Dann die Ungeleichheit ist fast gross unter ihnen (nämlich den Hunden), dann sie sind ein Theil fast gross, die andern gar klein, sie sind mehr dann tausendfalt in Proportionen durch alle Gliedmass ganz unterschiedner Gestalt, sie sind glatt von Hor oder ganz zottet und ganz manicherlei Farben. Und sie sind untereinander selb mehr geschieden in ihrer Gestalt dann ein Wolf und Fuchs, nochdann (dennoch) sicht man allweg, das sie weder Wölf noch Füchs sind. Aus Solichem ist offenbar, dass die Verkehrung der Gestalt die Natur nit eins in das ander macht. Dann man kennt ein Hund oder ein wild Thier wol voreinander" (214, 18, vgl. 371, 11). „Doch hüt sich ein Jedlicher, dass er nichts Unmüglichs mach, das die Natur nit leiden künn. Es wär dann Sach, dass Einer Traumwerk wollt machen. In solchem mag Einer allerlei Creatur untereinander mischen" (219, 22, vgl. 357, 13). Diese Anspielung auf Traumwerk, d. h. Spukgestalten in der Art derjenigen des H. Bosch, P. Flötner, später Breughel, Teniers u. s. w. ist der einzige Fall, wo Dürer auf übernatürliche und phantastische Gegenstände zu sprechen kommt. Er, der doch in seiner Jugend, wie die Apokalypse und das „grosse Glück" zeigen, auch dem Phantastischen einen gewissen Platz in seinem Schaffen gewährt hat, hält es in seinem Alter kaum für nötig, das Wunderbare und Phantastische als Gegenstand der Malerei zu erwähnen. Das stimmt vollkommen zu den oben (IX. S. 134) citierten Äusserungen, die er Melanchthon gegenüber gethan hat, und zeigt wieder einmal recht deutlich, wie verkehrt es ist, wenn man Dürer als einen besonders phantastischen Künstler hinstellt. Gewiss hat er nicht dem banausischen Grundsatz gehuldigt, dass der Maler nur darstellen dürfe, was er wirklich gesehen habe, das zeigen schon seine Engel- und Teufelgestalten. Aber auch bei diesen übernatürlichen Wesen ist sein Hauptaugenmerk immer darauf gerichtet, sie möglichst glaubwürdig zu schildern. Er steht hierin auf demselben Boden wie Rembrandt, Rubens, Böcklin u. s. w., kurz alle grossen Künstler germanischen Blutes. Nicht das Phantastische als solches macht den Künstler zum Künstler, sondern die glaubwürdige Art, wie er das Phantastische darstellt. In diesem Sinne ist auch die berühmte Stelle aufzufassen: „Ach wie oft sich ich grosse Kunst und gut Ding im Schlof, desgleichen mir wachend nit fürkummt. Aber so ich erwach, so verleurt mirs die Gedächtnus" (305, 19). Auch hier handelt es sich nicht um seltsame und wunderbare Träume, die mit der Natur nichts zu thun haben, sondern um das nächtliche Walten der erregten Formenphantasie, die dem Künstler im Schlaf die Naturgebilde vorzaubert, mit denen er sich im Wachen abgemüht hat. (Vgl. auch die Bemerkung von Pirkheimer über Dürer's Träume in seinem Brief an Ulrich Varnbühler, H. Grimm, Kunstwerke und Künstler II, p. 150.)

Die Erörterungen über die Verschiedenheit der Hunderassen und über das tierische Aussehen gewisser Menschen sind ästhetisch durchaus nicht wertlos. Sie zeigen vielmehr, dass Dürer ein klares Bewusstsein hatte von den Gesetzen, die sich aus der Einheit der Gattungen und Arten ergeben. Wenn auch die einzelnen Individuen einer Gattung, z. B. des Menschen, in Formen und Proportionen stark voneinander abweichen, so halten sich doch diese Abweichungen immer innerhalb bestimmter Grenzen. Das ergiebt sich einfach daraus, dass wir die einander körperlich nahestehenden Individuen zu Gattungen und Arten zusammenfassen. Warum wir das thun — aus welchen logischen und wissenschaftlichen Gründen — mag hier dahingestellt bleiben, genug dass es der Fall ist. Wenn wir also sagen: Alle Menschen müssen mit ihren Proportions-

varianten innerhalb gewisser Grenzen bleiben, so sagen wir damit nichts anderes als was wir schon gesagt hatten, als wir sie zu einer Gattung, der Gattung „Mensch“, zusammenfassten. Ihre proportionelle Ähnlichkeit ist nicht die Folge irgend eines kosmischen oder ästhetischen Proportionsprinzips, das, gewissermassen als platonische Idee, über der Welt schwebte, sondern nur eine umgekehrte Formulierung des Satzes: Alle Wesen dieser bestimmten Form, die unter diesen bestimmten Bedingungen leben und sich untereinander fortpflanzen, fassen wir unter dem Gattungsnamen „Mensch“ zusammen. Mehr will auch Dürer mit dieser Auseinandersetzung nicht sagen.

Da nun die Individuen einer Gattung mit ihren Proportionen nur innerhalb gewisser Grenzen variieren können, so kann man auch durch Messung einer grösseren Zahl von Individuen diese Grenzen ungefähr feststellen und aus den gefundenen Massen die Durchschnittsmasse der Gattung ausrechnen. Dies ist zunächst nur eine mathematische Operation. Indem man das Variieren der Verhältnisse durch eine bestimmte Zahlenreihe veranschaulicht, ergeben sich auf beiden Seiten dieser Reihe Extreme und zwischen diesen Extremen zahlreiche Übergänge. Die äusersten Extreme werden sich offenbar bei den Krüppeln, Riesen und Zwergen finden. Die ersten kommen als krank für die Frage der Schönheit nicht in Betracht, die letzteren beiden sind ebenfalls so anormal, dass man sie bei der Berechnung aus dem Spiel lassen kann. Aber auch wenn man das thut, bleiben noch ziemlich grosse Abweichungen übrig, mit denen man sich abzufinden hat. Da ist es nun zunächst rein logisch klar, dass die Gattung besser durch das Mittel als durch die Extreme repräsentiert wird. Und da nun ferner die Extreme in der Regel von der Mehrzahl der Menschen nicht für schön gehalten werden, so erhält diese mathematische Operation zugleich eine gewisse ästhetische Bedeutung, indem man von vornherein geneigt sein wird, das Schöne etwa in der Mitte zwischen diesen Extremen zu suchen. Wir würden damit auf den Begriff des ästhetischen Mittelwertes kommen, der neuerdings die Ästhetik wiederholt beschäftigt und in der Schrift von Helwig (Theorie des Schönen 1897) sogar eine allerdings sehr zweifelhafte mathematische Formulierung gefunden hat. Ich kann auf eine Kritik dieser neuen Theorie hier nicht eingehen[1]) und will nur erwähnen, dass dem ästhetischen Mittelwert meiner Ansicht nach eine gewisse, wenn auch beschränkte Bedeutung zukommt. Die Thatsache, dass uns die an der äussersten Grenze der Arten liegenden Proportionen hässlich erscheinen, weil sie uns ungewohnt sind, drängt unser Gefühl naturgemäss nach der Mitte zwischen diesen Extremen und lässt uns das Schöne ungefähr in der Region suchen, wo wir von beiden Extremen gleichweit entfernt sind. Die Frage ist nur die, ob wir unbedingt einen bestimmten dieser mittleren Werte als „den“ ästhetischen Mittelwert, d. h. „das Schönste“ bezeichnen müssen, oder ob auch die der Mitte benachbarten Werte die gleiche ästhetische Bedeutung haben.

Dürer hat sich dies schwierige Problem in seiner Weise schon mit voller Klarheit gestellt. Allerdings hatte ihm die antike Ästhetik in dieser Beziehung vorgearbeitet. Nach der Auffassung der Alten soll die Kunst die Natur idealisieren, indem sie ihre hässlichen Einzelzüge ausscheidet und das Schöne allein heraussucht. Der Maler soll das einzelne Modell nicht unmittelbar kopieren, sondern aus zahlreichen Modellen diejenigen Züge auswählen, die bei jedem die schönsten sind. Als charakteristisches Beispiel für dieses Verfahren erzählte man die Geschichte von Zeuxis, der sich, als er den Krotoniaten eine Helena zu malen hatte, die schönsten Jungfrauen der Stadt Kroton vorführen liess und von jeder das Schönste, was sie hatte, nahm und seiner Musterschönheit einverleibte.

Wir missbilligen heutzutage ein solches eklektisches Verfahren, weil wir der Ansicht sind, dass durch eine äusserliche Zusammenfügung von Gliedern verschiedener Personen niemals ein organisches und glaubwürdiges Ganze hervorgebracht werden kann. Wir geben aber zu, dass das Verfahren des Zeuxis — wenn er es wirklich angewendet hat — insoweit eine gewisse Berechtigung hat, als es darauf ankommen kann, aus einer grösseren Zahl von Varianten die weniger schönen auszuscheiden und die schöneren übrig zu behalten.

Dürer ist derselben Ansicht. Auch er giebt zu, dass das Schöne in der Natur nur selten vollkommen anzutreffen sei, dass man es vielmehr zusammensuchen müsse. „Und dass wir aber zu einer guten Mass möchten kummen, dardurch die Hübschheit eins Theils in unser Werk bringen, darzu bedunkt mich am Allerdienstlichsten sein, dass du von viel lebendiger Menschen dein Mass nehmest. Aber such Leut darzu, die da hübsch geacht sind, und derart mach mit allem Fleiss ab. Dann aus viel manicherlei Menschen mag durch ein Verständigen etwas Guts zusammengelesen werden durch alle Theil der Glieder. Dann selten findt man ein Menschen, der da alle Gliedmass gut hab, dann ein Jedlicher hat ein Mangel“ (225, 5, vgl. 351, 11. 361, 30). „Nachdem aber nit wol moglich ist, dass in einem einigen Korper alle Vollkommenheit der Hubschheit sei“ (261, 11). „Willt Du aber etlich Mass eines Bildes brauchen und dasselbig dornoch künstlich machen, so nimm für dich lebendig Menschn, so schön du die gehaben magst, und derselben viel, so magst du destmehr guts Dings zusammenklauben“ (246, 10). „Item dir würd not than, dass du viel Menschen abmalst und das Allerschonest aus ihn allen nehmest

1) Vgl. Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, 1898, S. 409 ff.

und vermesst und das in ein Bild bringest . . . Item es ist nit müglich, dass du ein schön Bild van einem Menschen allein kannst abmachen, dann es lebt alls kein schon Mensch auf Erd, er möcht allweg noch schöner sein« (290, 15, vgl. 300, 6. 303, 15). »Item aus viel Stucken, geklaubt aus viel schöner Menschen, mag etwas Guts gemacht werden« (291, 3). »Wöll wir sie (die Schönheit) in unser Werk bringen, so kummt uns das gar schwer an, müssen das weit zusammentragen, und sunderlich in der menschlichen Gschtalt durch alle Gliedmoss vorn und hinten. Man durchsucht oft zwei- oder dreuhundert Menschen, dass man kaum eins oder zwei schöner Ding an ihn findt, die zu brauchen sind. Dorum so thut not, willt du ein gut Bild machen, dass du van Etlichen das Haupt nehmest, van Anderen die Brust, Arm, Bein, Händ und Füss, also durch alle Gliedmass alle Art ersuchest. Dann van viel schöner Ding versammelt man etwas Guts, zu gleicher Weis wie das Hönig aus viel Blumen zusammengetragen würd« (300, 21, vgl. 304, 1. 306, 19).

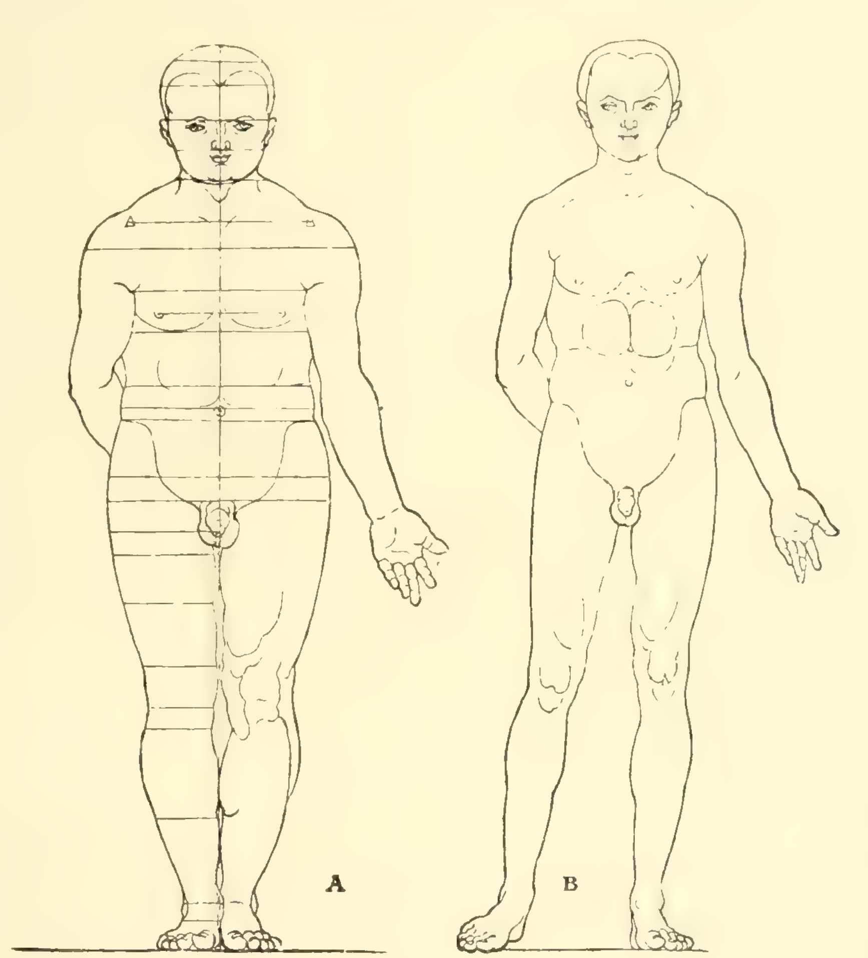


Abb. N. 1. Der „bäurische“ Mann von sieben Hauptlängen (A im ersten Buch).

Abb. N. 2. Der erste Mann von acht Hauptlängen (B im ersten Buch).

Auch nach Dürer ist das Schöne wenigstens in vielen Fällen ein ästhetischer Mittelwert. »Doch sollt du kein Ding gar zu lang, kurz, dick, dünn, breit oder schmal machen« (220, 21, vgl. 358, 2). »Aber in solchen Dingen halt ich die vergleichlichen (d. h. die gemässigten) Ding für die schönsten. Wiewol die andern abgeschiednen (d. h. extremen) Ding Verwunderung bringen, so sind sie doch nit alle lieblich. Deshalb ist ein Exempel zu nehmen bei den obgemeldten Anzeigungen, dass man mag sagen: Kein spitzig Haupt, auch kein flachs sei wolgestalt, aber ein rund Haupt ist hübsch geacht, darum dass solchs ein Mittel zwischen den andern ist. Durch das ist darum nit beweist, dass ein jedlich Mittel zwischen allen Dingen das Best sei, allein nimm ich dies für in etlichen Dingen zu brauchen (ich will dies nur für einige Fälle gelten lassen), als so man spricht: Das ist ein zu langs oder zu kurz Angesicht, desgleichen in Theilen: das ist ein zu lange, kurze, beulete oder grubete Stirn« (211, 13, vgl. 370, 12). »Zwischen zu viel und zu wenig ist ein recht Mittel, des fleiss dich zu treffen in all dein Werken« (300, 32). »Hüt dich vor Überfluss« (301, 29, vgl. 304, 12. 305, 6). »Und mittel die Ding recht, dann du hast allweg ein rechts Mittel zwischen zu viel und zu wenig, des vergiss in keim Werk« (306, 24). »Item das merk sunderlich, ein idlich übernöt Ding steht nit wol. Dorum thu keinem Ding zu viel, auch nit zu wenig. Dann der Mangel verderbt und macht faul Geberd, es wär dann dass Einer willig (d. h. mit Absicht) etwas Schläfrigs wollt machen« (377, 21).

Da entsteht ja nun freilich die Frage, was denn eigentlich der Mittelwert sei, d. h. was das heissen solle: »zu viel« und »zu wenig«? Es ist klar, dass damit allein noch gar nichts gesagt ist. Denn diese Bezeichnungen setzen ja doch eine bestimmte Schönheitsnorm als gegeben voraus, mit der das Hässliche verglichen wird. Welches ist nun aber diese Schönheitsnorm? Das soll ja gerade erst bewiesen werden, wir dürfen es also nicht als bewiesen voraussetzen. Und vor allen Dingen gilt es zu entscheiden, ob wir wirk-

lich genötigt sind, eine einheitliche Schönheitsnorm anzunehmen. Wie verhält sich Dürer diesen Fragen gegenüber?

Wir sind damit auf den Kernpunkt des ganzen Problems gestossen, nämlich die Frage, ob ein Künstler von der ausgesprochen naturalistischen Sinnesart Dürer's, der ein so feines Verständnis für die individuellen Verschiedenheiten der Natur hat, der die Künstler seiner Zeit immer wieder auf möglichst charakteristische Darstellung der Natur hinweist, wirklich an eine ästhetische Normalproportion geglaubt habe. Dass die Alten an eine solche glaubten, ist in hohem Grade wahrscheinlich. Zwar besassen die griechischen Bildhauer, wie wir längst wissen, keinen einheitlichen Kanon, aber bedeutende Bildhauer und Maler wie Polyklet, Euphranor u. s. w. hatten sich einen individuellen Kanon ausgebildet, dem sie, wenn wir der Überlieferung trauen dürfen, eine allgemeine Gültigkeit zusprachen. Und wir wissen, dass spätere Künstler den individuellen Kanon ihrer Vorgänger mit Bewusstsein änderten, weil sie — wahrscheinlich in Folge genauerer Messungen nach der Natur oder auf Grund ihres persönlichen Geschmacks — zu der Überzeugung gekommen waren, dass jener der Natur oder dem allgemeinen Schönheitsgefühl nicht entsprach.

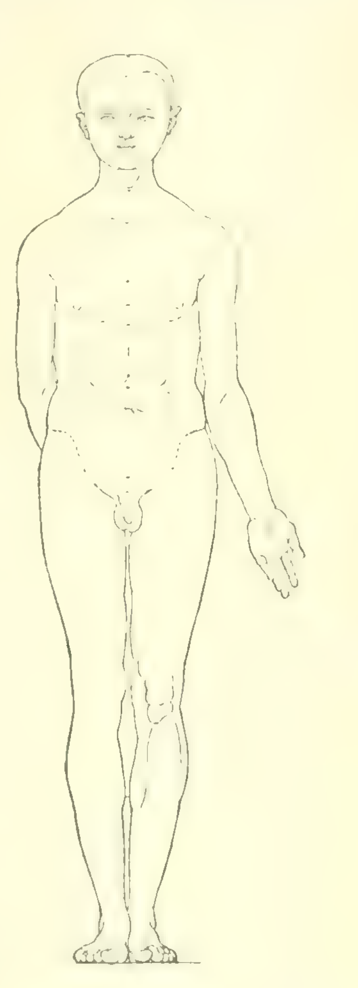


Abb. N. 3. Der zweite Mann von acht Hauptlängen (C im ersten Buch).

Es ist nach Dürer's Bemerkungen sehr wahrscheinlich, dass auch Barbari einen solchen Kanon hatte und dass er in ihm das eigentliche Geheimnis der Schönheit zu besitzen glaubte. Man darf daraus wohl mit Bestimmtheit schliessen, dass auch Dürer in seiner Jugend, solange er in persönlichen Beziehungen zu Barbari stand, die Ermittelung eines solchen Kanons für möglich hielt. Die Frage ist nur die, ob er diese Idee bis zum Ende seines Lebens festgehalten hat oder nicht vielleicht gerade durch seine selbständigen Studien zu einer anderen Überzeugung gekommen ist. Das letztere kann man nun, wie ich glaube, bestimmt nachweisen, und zwar durch eine einfache Analyse des Proportionswerkes.

Zunächst ist hervorzuheben, dass Dürer in seinem ganzen Proportionswerk keinen bestimmten Typus als den schönsten hinstellt, keine der von ihm gezeichneten Proportionsfiguren als Kanon proklamiert. Das ergiebt sich schon bei einem flüchtigen Überblick über sein Buch. Dürer giebt nämlich nicht eine, sondern zunächst im ersten Buch fünf Normalfiguren:

A den „dicken bäurischen" Mann von 7 (genauer $6^1/_2$) Kopflängen,

B den Mann von 8 (genauer $7^1/_2$) Kopflängen,

C einen ähnlich proportionierten, aber doch verschiedenen Mann von 8 Kopflängen,

D den Mann von 9 (genauer $8^1/_2$) Kopflängen,

E den Mann von 10 (genauer $9^1/_2$) Kopflängen.



Abb. N. 4. Der Mann von neun Hauptlängen (D im ersten Buch).

Jedem der fünf Männer (Abb. N. 1—5) ist ein entsprechendes Weib von ähnlichen Verhältnissen beigegeben. Streng genommen handelt es sich aber schon hier nicht um fünf, sondern um sieben verschiedene Typen, weil den Typen D und E je eine Kopfvariante hinzugefügt ist, durch die z. B. die Zahl ihrer Kopflängen verändert wird.

Zu diesen fünf (oder sieben) Typen des ersten Buches kommen nun aber im zweiten Buch noch acht weitere männliche (Abb. P. 1—7) (und zehn weibliche) hinzu, die durch ein anderes Masssystem gewonnen sind und auch in ihren Proportionen keineswegs mit denen des ersten Buches übereinstimmen. Während Dürer nämlich im ersten Buch als Massstab die Gesamthöhe des Körpers benutzt und die Länge der einzelnen

Körperteile nach Bruchteilen (1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6, 1/7, 1/8, 1/9 und 1/10) dieser Gesamthöhe angiebt, misst er die Figuren des zweiten Buches nach einem bestimmten Modul, nämlich dem sechsten Teil der Gesamthöhe, indem er diesen „Massstab“ in zehn „Zahlen“, jede Zahl in zehn „Teile“, jeden „Teil“ in drei „Trümlein“ teilt.

Diese auffallende und im Grunde unorganische Zusammenstellung zweier verschiedener Verfahren in einem und demselben Proportionswerke lässt sich meines Erachtens nur durch die Annahme erklären, dass Dürer in der früheren und späteren Epoche seiner theoretischen Thätigkeit verschiedene Messungsverfahren angewendet hat und dass er nun bei der Publikation seiner Studien auf seine früheren Messungen nicht vollständig verzichten und sich doch auch nicht die Mühe machen wollte, sie umzurechnen. Um nun zu entscheiden, welches von den beiden in der Proportionslehre vorliegenden Verfahren das ältere sei, muss zuerst darauf hingewiesen werden, dass ein aus beiden gemischtes Verfahren schon vor Dürer bei den Italienern gebräuchlich war. L. B. Alberti legt bei den Proportionsregeln seiner Schrift de statua (ed. Janitschek S. 181) einen Massstab (exempeda) zu Grunde, der die Höhe des zu messenden Körpers hat, in sechs Fuss (pedes) geteilt ist und bei dem jeder Fuss wieder in 10 Zoll (unceolae), jeder Zoll in zehn Minuten (minuta) zerfällt. Dürer's Einteilung unterscheidet sich von dieser also nur durch die Zahl der „Trümlein“, die auf einen „Teil“ fallen (drei statt zehn). Es wäre nun sehr wohl möglich, dass Dürer eines seiner Verfahren von Barbari gelernt hätte. Jedenfalls ist das Verfahren des ersten Buches schon der einfacheren und übersichtlicheren Schreibung wegen viel rationeller, und dass Dürer auf dasselbe mehr Wert legte, ergiebt sich wohl auch daraus, dass er es an die Spitze stellte.

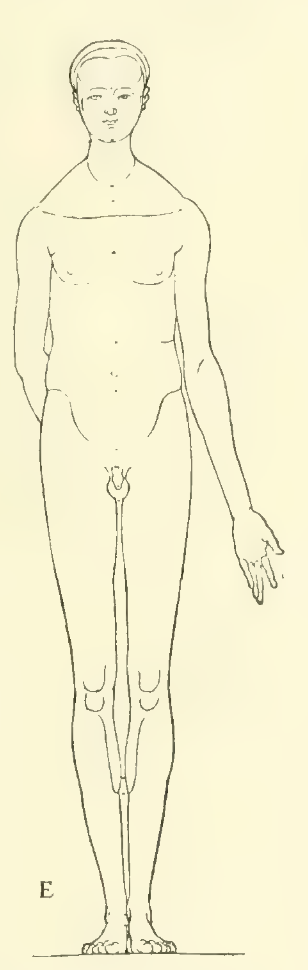


Abb. N. 5. Der Mann von zehn Hauptlängen (E im ersten Buch).

Nun lässt sich aber durch andere Erwägungen nachweisen, dass die Messungen des zweiten Buches teilweise aus früherer Zeit stammen als die des ersten. So veranschaulichen z. B. die Figuren Fol. 𝔍4, 𝔎, ℜ, 𝔏, 𝔏3, 𝔏4, 𝔐2 und 𝔐4 die Einzeichnung des mit ausgestreckten Armen dargestellten Menschen in einen Kreis, die Figur Fol. 𝔊4 b die Einzeichnung in ein Quadrat, also zwei von Vitruv angegebene Konstruktionen. Ausserdem stimmt die Figur Fol. 𝔍4 in ihren Höhendimensionen wenigstens annähernd mit den von Vitruv angegebenen Verhältniszahlen überein, wie man sich durch Nachmessen leicht überzeugen kann. Der Einwand, dass diese Figur viel zu schlank sei, um den Kanon des Vitruv zu repräsentieren, kann deshalb unberücksichtigt bleiben, weil Vitruv ja nur die Höhenmasse angiebt, also die Breitenmasse ganz in das Belieben des Künstlers stellt. Gerade diese Schlankheit entspricht nun aber dem Proportionskanon des Barbari, dessen Figuren in seinen früheren Stichen sich ja durch ihre übertriebene Dünne, ihren „schwankelen“ und „schläfrigen“ Charakter, wie Dürer sagen würde, auszeichnen. Wenn nun Dürer selbst sagt, dass er von Vitruv und Barbari seinen „Anfang genommen“, so wird die Vermutung nicht zu umgehen sein, dass sich grade im zweiten Buch die frühesten im Anschluss an die Antike und die italienische Renaissance angestellten Proportionsstudien Dürer's erhalten haben.

Dürer wird sich wohl sehr bald davon überzeugt haben, dass diese dürre, hochbeinige und kleinköpfige Gestalt durchaus nicht die Bedeutung eines allgemeingültigen Kanons für sich in Anspruch nehmen könne. Denn in seinen Bildern und Stichen lässt sich diese Proportion, wie schon oben angedeutet, sonst nicht nachweisen. Auch hat er später, wo immer er auf die Masse des Vitruv zurückkommt (s. IX. S. 126 ff.), breitere Körperverhältnisse gewählt.

Da schon die Masse der oben (IX. S. 128) besprochenen, von 1513 stammenden Bremer Zeichnung ebenso wie die der Proportionsfiguren des ersten Buches in Gestalt von Bruchteilen der Gesamtlänge angegeben sind, so muss Dürer jedenfalls spätestens in der mit 1512 einsetzenden Arbeitsperiode das Messungsverfahren des ersten Buches ausgebildet haben. Gleichzeitig beweist aber diese Zeichnung, dass auch im zweiten Buche Figuren aus dieser Zeit Platz gefunden haben. Denn die Figur auf Fol. 𝔎4 entspricht fast genau, die auf Fol. ℌ4 wenigstens ziemlich der Proportionsfigur in Bremen, nur mit dem Unterschied, dass bei der auf Fol. ℌ4 die Schienbeine kürzer gemacht sind, also der Fehler der Bremer Figur verbessert ist.

Aus dem ersten Buche stimmt mit den Massangaben des Vitruv verhältnismässig am meisten die Figur D überein, doch kann man sich durch Nachmessen leicht überzeugen, dass die Übereinstimmung bedeutend



Abb. O. Entwurf zu dem Kupferstich Adam und Eva in der Albertina zu Wien (Lippmann 173).

geringer ist als die von Fol. J4. Man kann also wenigstens so viel mit Bestimmtheit sagen, dass das zweite Buch bedeutend mehr vitruvianische Elemente enthält als das erste, also im ganzen wohl auf frühere Messungen zurückgeht, ohne dass darum behauptet werden könnte, seine Proportionsfiguren stammten alle aus Dürer's erster Periode.

Ist diese Kombination richtig, so haben wir auch in dem Verhältnis der beiden ersten Bücher zu einander eine Bestätigung von Dürer's Aussage zu erkennen, dass er an Stelle der Studien nach Barbari und Vitruv später sein „eigen Ding für sich genommen" habe. Denn es spricht sich auch in ihm eine stufenweise zunehmende Entfernung von Vitruv aus.

Wenn wir nun nach demjenigen Typus suchen, der dem persönlichen Schönheitsideal Dürer's am meisten entsprechen möchte, so zeigt schon ein Vergleich mit seinen Werken, dass dabei nicht nur eine, sondern mehrere Proportionsfiguren in Betracht kommen. Dürer hat offenbar in seiner künstlerischen Praxis keinen einheitlichen Proportionskanon gehabt, und selbst diejenigen seiner Werke, bei denen man einen solchen noch am ersten vermuten könnte, der Kupferstich Adam und Eva (1504) (Abb. O) und die beiden Bilder Adam und Eva (1507), zeigen zwei verschiedene Körperauffassungen, eine breitere muskulösere und eine schlankere weichere. Beide entsprechen am meisten, wenn auch nicht ganz genau, den beiden Figuren B und C des ersten Buches, bei denen von vitruvianischem Einfluss so gut wie gar nicht mehr die Rede sein kann. Von denjenigen Figuren des zweiten Buches, die nicht unter dem Einfluss Vitruv's entstanden sind, ist die auf Fol. G4 abgebildete den beiden Adamtypen am ähnlichsten. Wir hätten also in diesen drei Figuren diejenigen von Dürer's selbständig entwickelten mittleren Typen zu erkennen, die sich in die Ehre teilen müssten, seine individuelle Schönheitsnorm zu vertreten. Und selbst wenn man die Figur des zweiten Buches ihres etwas unausgeglichenen Charakters wegen für einen früheren Versuch halten und deshalb ausscheiden wollte, so blieben doch immer noch zwei Typen (B und C) übrig, die in dieser Beziehung gleichberechtigt wären.

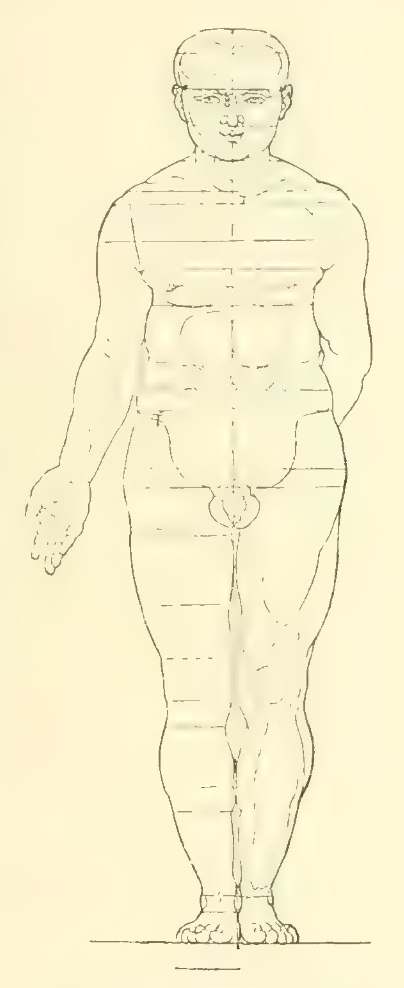


Abb. P. 1. Der „blockete" Mann (Bl. G1 im zweiten Buch).

Können wir also selbst in dem reiferen ersten Buch keinen einzelnen Typus nachweisen, der sich durch Vergleich mit Dürer's Werken als seine absolute Schönheitsnorm darstellte, so können wir uns auch nicht darüber wundern, dass Dürer selbst keinen seiner dreizehn und mehr Typen als den schönsten bezeichnet hat. Das ist überhaupt eine Thatsache, die sich jedem Leser des Proportionsbuches zu allererst aufdrängen muss (die aber freilich nur von Thausing ausdrücklich hervorgehoben worden ist), dass es Dürer sorgfältig vermeidet, irgend eine seiner Proportionen als „die schönste" hinzustellen. Im Gegenteil, er hat sich „furgenommen, funferlei unterschiedlich Proportion zu beschreiben, damit ein Iglicher finden mag, das ihm gefall: Stark, dick, dunn, lang oder kurz Bildnuss in Mannen und Weibern, oder aus den allen ein Vermischung seins Gefallens" (261, 14, vgl. 346, 22. 347, 15). Es stehen also bei ihm die 5 (oder 7) Typen des ersten Buches und die 8 (oder 10) des zweiten vollkommen gleichberechtigt nebeneinander. Denn wenn auch die Figuren des zweiten Buches in ihrem Typus teilweise denen des ersten ähnlich sind, so ist doch hervorzuheben, dass keine von ihnen in ihren Massen genau mit den entsprechenden des ersten Buches übereinstimmt. Es handelt sich also bei Dürer thatsächlich um 13 (oder 15 oder 17) verschiedene Typen, die er den Malern in gleicher Weise zur Verfügung stellt.

Streng genommen sind es sogar noch mehr, nämlich doppelt soviel. Denn Dürer will für jede dieser Proportionen zwei verschiedene Arten der Behandlung frei geben. Diese bezeichnet er mit den Worten „härt" und „lind", d. h. kräftig (muskulös) und weich (glatt). Der Unterschied wird am besten veranschaulicht durch einen Vergleich des Adams auf dem Kupferstich mit dem auf dem Bilde. Ein ähnlicher Gegensatz besteht zwischen Figur B und C des ersten Buches und den beiden dicken und bäurischen Männern der beiden Bücher. Der „härte" Mann hat bei sonst gleichen Proportionen einen kräftigeren Knochenbau und eine stärker markierte Muskulatur. Dürer kommt auf diesen Unterschied wiederholt zu sprechen. „Und das merk sunderlich, dass du ein idlich Nacket magst härt oder lind machen. Aber doch ziemt es sich bass, dass ein dick stark nacket Bild van härtrem Gebrech (Knochen-

bau) gemacht werd und viel qualleter dann ein subtil dünn schwankel nacket Bild. Dann die subtilen söllen lind und süss gemacht werden. Aber doch mag „härt“ und „lind“ in allen Nacketen gebraucht werden. Dann man mag alle Nacket feister oder mägrer machen und sich dobei gebrauchen der Jugend oder des Alters“ (245, 20). „Deshalb begehrt Mäncher, ein Bild zu machen van härter Art und viel Gebrechs dorin, der Ander nimmt für, ein lind Bild zu machen van wenig Gebrechs . . Doch mag einer beede, lind und härt, gebrauchen, wo er will“ (362, 26).

Nach der Sitte der Zeit bringt Dürer diese verschiedenen Proportionen und die verschiedene Art der Körperausbildung mit den Temperamenten oder „Komplexionen“ in Verbindung. Man glaubte ja damals, dass jeder Mensch nach seiner körperlichen und geistigen Beschaffenheit einer der vier Komplexionen angehöre, d. h. entweder Melancholiker oder Phlegmatiker, Sanguiniker, Choleriker sei, resp. einen aus mehreren dieser Komplexionen zusammengesetzten Charakter habe. Die Komplexionen brachte man dann wieder mit den Planeten und Elementen in Verbindung, indem man jeder Komplexion ein (oder zwei) Elemente und ebenso einen oder mehrere Planeten zueignete. Der Unterschied der Temperamente spiegelt sich nun nach Dürer in der Verschiedenheit der Proportionen wieder. Und er erklärt es geradezu für die Aufgabe des Malers, welcher Menschen von verschiedener Komplexion zu malen hat, dabei auch verschiedene Proportionen anzuwenden. Nach unserem ästhetischen Sprachgebrauch würde das heissen: Dürer stellt die Proportionen nicht in erster Linie in den Dienst des Schönen, sondern in den des Charakteristischen. Die Frage nach der schönsten Proportion tritt für ihn vollkommen zurück gegenüber der Aufgabe, jeder Figur die ihrem Charakter am meisten entsprechende Proportion zu geben.

Abb. P. 2. Der in das Quadrat eingezeichnete Mann (Bl. $\mathfrak{G}_4$ im zweiten Buch).

„Aus solicher manicherlei Verkehrung der menschlichen Gestalt wirdet gefunden, welche die Stärkeren oder Schwächern, die Behendern oder Langsamern, frei oder schwer sind“ (216, 10). „Item durch den Gebrauch der Messung magst du ein idlich Bildung, wie dir die fürgeben würd, recht machen, es sei zornig oder sänfte Gestalt und dergeleichen Unterschied“ (250, 24, vgl. 291, 15. 364, 18). „Also findt man unter den Geschlechten der Menschen allerlei Art, die zu manicherlei Bilden nutz zu brauchen sind, nach der Komplexion anzusehen. Also haben die Starken härter Gebrech in ihrem Leib wie die Leuen. Aber die Schwachen sind linders Gebrechs und nit so quallet als die Starken“ (226, 10). „Item so du gelehrt würdest, durch was Mittel ein menschlich Bild zu messen sei, so würd dir das dienen, zu was Geschicklichkeit der Menschen du willt. Dann es sind vielerlei Kumplex der Menschen, wie dich des die Fisycy berichten kunnen, dieselben all magst du ermessen durch die Mittel, die hernoch gesetzt werden“ (290, 9). „Item wir haben mäncherlei Gestalt der Menschen, Ursach der vier Kamplexen. Aber so wir ein Bild söllen machen, das in unseren Gewalt gschtellt würd, so soll wir das auf das Schönest machen, so wir künnen, nach Gelegenheit der Sach, wie sich das geziemt. Dann es ist nit ein kleine Kunst, viel guter *unterschiedlicher* Gestalt der Menschen zu machen“ (306, 12, vgl. 299, 24. 303, 10). „Aus Solchem folgt, dass sich kein gewaltiger Künstner auf ein Art allein geben soll, sunder dass er in vielerlei Weg und zu allerlei Art geübt und darin verständig sei. Daraus kummt dann, dass er machen würdet welcherlei Geschlecht der Bild, die man von

ihm begehrt. Und alsdann aus den obgemeldten Meinungen (nach den oben angegebenen Proportionen) mag einer zornig, gütig und allerlei Gestalt wissen zu machen, und ein jedliche Gestalt kann für sich selbs gut gemacht werden (d. h. charakteristisch schön sein). So dann Einer zu dir kummt und will von dir haben ein untreus saturninisch oder martialisch Bild oder eins, das Venerem anzeigt, das lieblich holdselig soll sehen, so würdest du aus den vorgemeldten Lehren, so du der geübt bist, leichtlich wissen, was Mass und Art du darzu brauchen sollt. Also ist durch die Mass von aussen allerlei Geschlecht der Menschen anzuzeigen, welche feurig, lüftig, wässrig oder irdischer Natur sind" (228, 18). „Item würst du die Ding, davan ich oben gesagt hab, fleissig brauchen, so hast du daraus gar leichtlich zu machen allerlei Gestalt der Menschen, sie seien ja van welchen Komplexionen sie wollen, Melancolici, Flegmatici, Colerici oder Sanguinici. Dann man kann wol ein Bild machen, dem der Saturnus oder Venus zu den Augen herausscheint, und sunderlich im Gemäl der Farben halben, also mit andern Dingen auch" (247,7). Schon die Erwähnung der Farben und des Gesichtsausdrucks, die doch nichts mit den Proportionen zu thun haben, zeigt, dass Dürer hier nicht streng bei der Sache bleibt. Er meint offenbar etwas ganz Richtiges, schiesst aber in der übertriebenen Bedeutung, die er den Proportionen beilegt, etwas über das Ziel hinaus. Offenbar ist er dazu durch die oben IX. S. 135 citierte Anschauung veranlasst worden, dass die Alten für jede ihrer Göttergestalten eine besondere Proportion gehabt hätten. Doch meint er durchaus nicht, dass nur die von ihm abgebildeten Proportionen als charakteristisch für die verschiedenen Temperamente gelten sollen, sondern er will den Malern auch alle möglichen Zwischenstufen freigeben. „Und dorum will ich all mein vorbeschrieben Ding . . so ganz frei setzen, so man will, dass man kein Ding lass, wie es angezeigt ist" (357, 9). „Viel Ding, die do nit ausgesprochen werden, die magst du durch die Mittel alls ermessen und gerechtiglich finden" (371, 6, vgl. 301, 6). „Item so du würst sagen, die Mass, die ich beschrieben hab, seien fehl und die Schöne sei nit dorin begriffen, so nimm das zu Sinn, dass sie nit weit dovan kann sein, und dass sie bei dieser Mass erfunden mag werden" (248, 1).

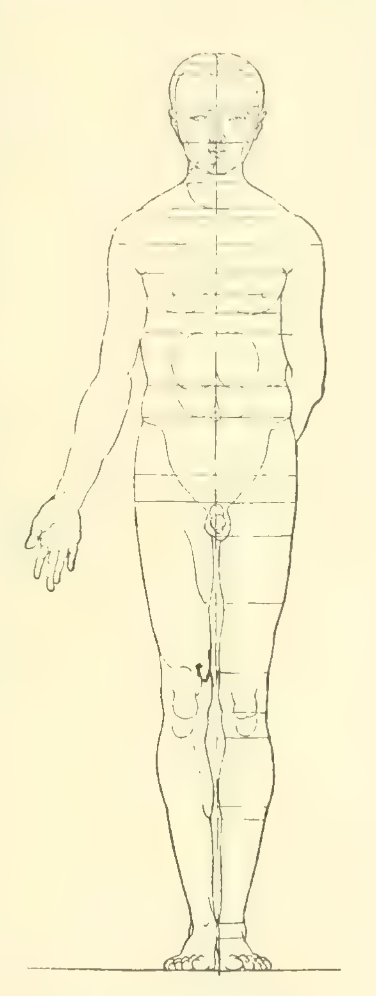
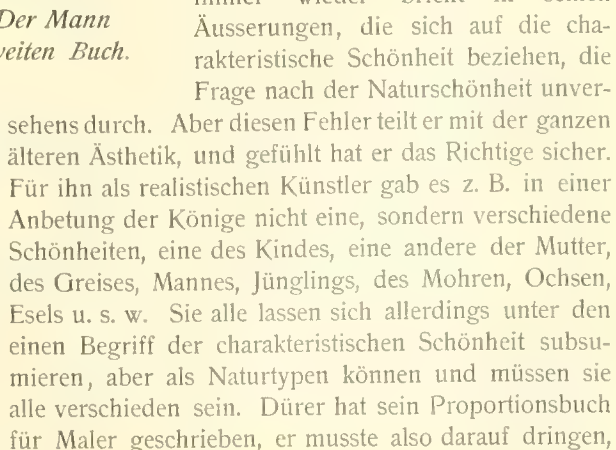


Abb. P. 3. Der Mann Bl. $\mathfrak{H}_4$ im zweiten Buch.

Die vollkommen gleichwertige Behandlung der über 13 verschiedenen Proportionen sowie aller zwischen ihnen denkbaren Zwischenstufen ergab sich also, wie wir gesehen haben, aus dem ästhetischen Prinzip des Charakteristischen. Für Dürer als Realisten stand dieses natürlich von vornherein höher als das der absoluten Schönheit. Nach der Auffassung der realistischen Ästhetik hat ja eine bestimmte Form, ein bestimmtes Verhältnis an sich selbst nur eine geringe Bedeutung und wird erst dadurch ästhetisch wertvoll, dass es etwas Bestimmtes bedeutet, in einem bestimmten Zusammenhang auftritt. Für den realistischen Ästhetiker ist eine beliebige Figur auf einem Bilde nicht deshalb schön, weil sie bestimmte Verhältnisse, bestimmte Formen hat, einem bestimmten Typus entspricht, sondern weil sie etwas Bestimmtes darstellt, die Illusion von etwas Bestimmtem erweckt. In diesem Sinne und nur in diesem Sinne ist ja auch das Hässliche in der Kunst berechtigt. Die Frage nach der Naturschönheit steht prinzipiell auf einem ganz anderen Blatte. In der Natur kann eine Form hässlich erscheinen, die in der Kunst schön erscheint, weil sie im letzteren Fall charakteristisch ist, d. h. das ausdrückt, was sie nach der Intention des Künstlers ausdrücken soll. Dies ist offenbar der ästhetische Kern der citierten Äusserungen Dürer's. Dieser hat allerdings den wesentlichen Unterschied zwischen Natur- und Kunstschönheit nicht klar erkannt. Denn immer wieder bricht in seinen Äusserungen, die sich auf die charakteristische Schönheit beziehen, die Frage nach der Naturschönheit unversehens durch. Aber diesen Fehler teilt er mit der ganzen älteren Ästhetik, und gefühlt hat er das Richtige sicher. Für ihn als realistischen Künstler gab es z. B. in einer Anbetung der Könige nicht eine, sondern verschiedene Schönheiten, eine des Kindes, eine andere der Mutter, des Greises, Mannes, Jünglings, des Mohren, Ochsen, Esels u. s. w. Sie alle lassen sich allerdings unter den einen Begriff der charakteristischen Schönheit subsumieren, aber als Naturtypen können und müssen sie alle verschieden sein. Dürer hat sein Proportionsbuch für Maler geschrieben, er musste also darauf dringen,



dass der Maler lerne, allen diesen Möglichkeiten gerecht zu werden.

Wenn wir uns nun fragen, wie Dürer zu diesen über 13 verschiedenen Proportionstypen gekommen ist, so zeigt sich hier der charakteristische Unterschied zwischen der italienischen und deutschen Ästhetik. Der Italiener Alberti sucht nach einer idealen Schönheit, indem er aus einer grösseren Zahl von Körpern unter ausdrücklicher Berufung auf das Verfahren des Zeuxis die schönsten auswählt, sie nachmisst und aus ihnen den mittleren Durchschnitt nimmt. Dabei bedient er sich solcher Körper, die „bei den Erfahrenen für schön gehalten werden", verwirft diejenigen, die nach der einen oder anderen Seite über eine gewisse Grenze hinausgehen, und zieht alsdann aus den übrigbleibenden das Mittel.[1]) Auf diese Weise erhält er natürlich nur einen Typus, den schönsten, den Normaltypus. Der Deutsche Dürer stellt ebenfalls Messungen nach der Natur an. „Dorum ist not, dass man findt, wie ein Mensch aufs Gnäuest der Natur gmäss künn und müg abgemessen werden. Dann durch recht Gemessens würd Künstlichs gemacht" (260, 7, vgl. 345, 22 und 346, 15). „Dorum hab ich ihm nochgedocht und find, dass man die menschlichen Bild auf das Genäuest soll messen. Dann aus derselben vielen mag man wol etlich hübsche Ding zusammen in Eins verfügen" (345, 3). Aber er misst nicht nur die nach dem Urteil irgend welcher Menschen schönsten Körper, sondern Körper des allerverschiedensten Charakters, dicke, dünne, mittlere, „härte", „linde" u. s. w. Dabei gab es für ihn nur zwei Möglichkeiten: Entweder er mass von jedem Typus ein ihm besonders charakteristisch erscheinendes Beispiel und trug es einfach in sein Proportionsbuch ein, oder er suchte sich für jeden Typus eine grössere Zahl von Körpern aus, denen er diejenigen Züge, die am häufigsten vorkamen, entlehnte. Das erstere wäre nicht besonders verdienstvoll gewesen, denn das hätte jeder Maler nach Bedarf auch gekonnt. Dürer hat also wahrscheinlich das letztere Verfahren angewendet, wie ja schon aus seinen Bemerkungen über das eklektische Zusammensuchen der Schönheit (s. oben S. 222) hervorgeht. Er hat sicher viele Hunderte von Menschen gemessen, sagt er doch selbst: „Man durchsucht oft zweihundert und dreihundert Menschen" . . . (vgl. oben S. 223). Diese zahllosen Messungen hat er natürlich nach verschiedenen Haupttypen gruppiert. Er hat dreizehn, ursprünglich vielleicht noch mehr Gruppen gebildet, deren jede eine grössere Zahl ähnlich proportionierter Körper enthielt. Aus diesen Körpern, deren Proportionen natürlich nur innerhalb enger Grenzen variierten, konnte er leicht durch Berechnung der Mittelmasse einen Proportionsdurchschnitt gewinnen, wobei die individuellen Abweichungen sich gegenseitig aufhoben. Und diese Proportionsdurchschnitte sind es offenbar, die wir in seinen Musterfiguren vor uns haben.

Abb. P. 4. Der in den Kreis eingezeichnete Mann (Bl. $\mathfrak{J}_1$ im zweiten Buch).

1) Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften, herausgegeben von Janitschek. S. 201: Sic nos plurima quae apud peritos pulcherrima haberentur corpora delegimus et a quibusque suas desumpsimus dimensiones, quas postea, cum alteras alteris comparassemus, spretis extremorum excessibus, si qua excederent aut excederentur, eas excepimus mediocritates, quas plurium exempedarum consensus comprobasset.

Natürlich stand es ganz in seinem Belieben, wie viel solcher Durchschnitte er berechnen wollte, und er sagt ja auch ausdrücklich, dass er den Leser nicht an die zufällig von ihm gewählte Typenzahl binde, sondern ihm auch alle möglichen Zwischenstufen freigebe. Damit hat er aber das eklektische Verfahren der Griechen und Italiener in sehr charakteristischer Weise umgebildet. Die letzteren wollten durch das Zusammensuchen der Züge „die Schönheit" ermitteln, Dürer dagegen hat es auf das Charakteristische jedes Typus abgesehen. Wir haben es also hier gewissermassen mit einer Übersetzung einer Phrase der griechisch-italienischen Ästhetik ins Deutsche zu thun. Diese Proportionsfiguren sollen keine Vorbilder für die Künstler sein, bestimmt, von ihnen einfach nachgeahmt zu werden, sondern vielmehr Beispiele verschiedener Proportionscharaktere, gewissermassen Fixpunkte, die ihnen zur Orientierung beim Studium der Natur zu dienen haben.

Mit diesen über 13 Typen des ersten und zweiten Buches sind nun aber nach Dürer die Möglichkeiten der menschlichen Proportionen noch keineswegs erschöpft. Denn im dritten Buch will er anzeigen „wie man die vorbeschriebenen Masse ändern und verkehren mag, nach eines Jedlichen Willen all Ding mehren oder mindern, dadurch ein Ding unbekannt würd, gar nichts bei seiner vorigen Gestalt und Mass bleibt". (Fol. 𝔒.) Diese Veränderungen finden ihren Ausdruck in den Gegensätzen: gross und klein, lang und kurz, breit und schmal, dick und dünn, jung und alt, feist und mager, lieblich und hässlich, härt und lind, krumm und schlecht, eben und uneben, hoch und nieder, rund und ecket, spitz und stumpf, geben und nehmen, viel und wenig, rechts und links, vorn und hinten, oben und unten. Dabei handelt es sich nicht um eine Änderung der absoluten Grösse, denn dadurch würde der künstlerische Eindruck nicht verändert werden, sondern um eine Änderung der relativen Grösse, des Verhältnisses der Teile zu einander. „So man aber etlich Theil grösser, die andern kleiner macht, dann so würd das Ansehen desselben Dings anderst, als so du ein Bild ob der Gürtel gross machst und unter der Gürtel hinab kleiner. In Solchem sind die Veränderung unendlich viel. Dies mag ein Jedlicher soweit brauchen, so fer er das bedarf." (Fol. 𝔒 b.)

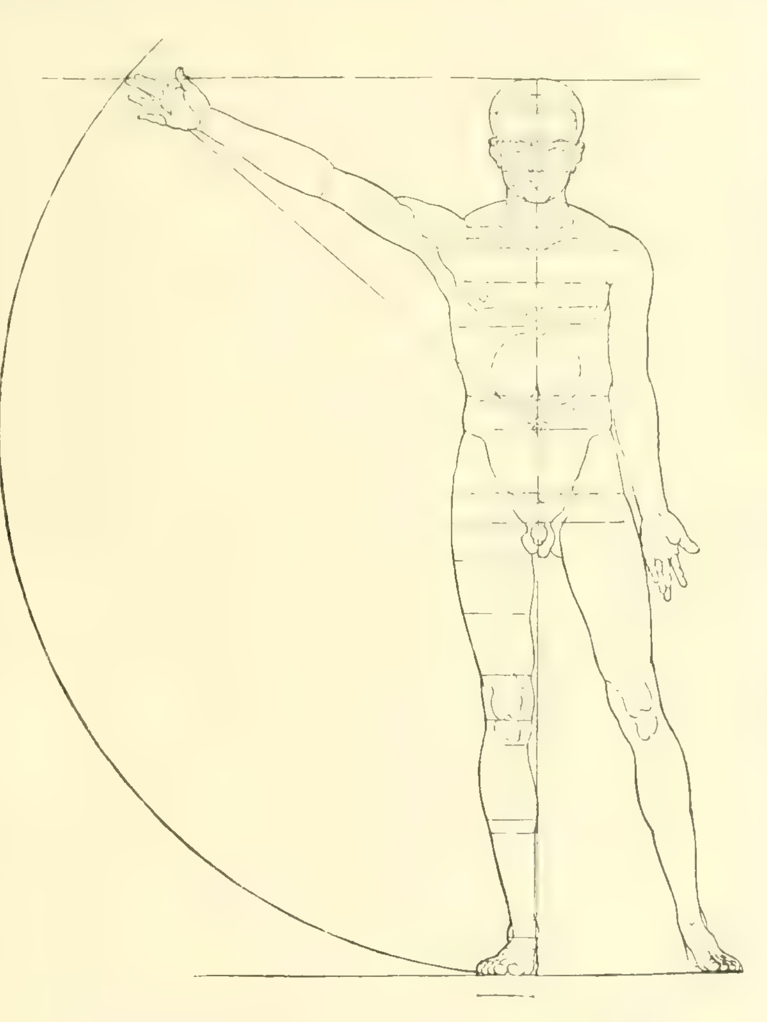


Abb. P. 5 Der in den Kreis eingezeichnete Mann (Bl. 𝔏 des zweiten Buchs).

Diese Veränderungen denkt sich Dürer nach Belieben fortgesetzt. „Welcher nun fürbass will, der mag ein jedlich vorbeschrieben Mass der Bild, die da verkehrt sind worden, abermalen anderst verkehrn, in sunderlichen Teilen oder ganz. Du magst auch alle vorgemachte Bilder durcheinandermengen aus ihren Massen, wie das am geschicktesten geschehen mag, bis dass du dir und Andern etwas Gefälligs findest. Aber solche Vermischung gibt seltsame Ding" (216, 15).

Um nun aus den in den zwei ersten Büchern gegebenen Figuren durch Veränderung der Proportionen andere konstruieren zu können, ohne doch immer in der Natur entsprechende Modelle aufsuchen und messen zu müssen, wendet Dürer gewisse Hilfsfiguren bezw. Instrumente an, den „Verkehrer", „Wähler", „Zwilling", „Zeiger" und „Fälscher". (Abb. Q) Damit stellt er dann jene übertrieben plumpen und gestreckten Gestalten her, die von jeher das Entsetzen jedes Lesers der

Proportionslehre gebildet haben und die auch jetzt noch das Urteil über das Werk allzusehr beeinflussen. Es ist kein Zweifel, dass wir es hier mit einer mathematischen Spielerei ohne wissenschaftlichen Wert zu thun haben. Denn die Abnormitäten der Natur entstehen nun einmal nicht durch gesetzmässige Veränderungen der Proportionen auf mathematischem Wege.

Das ästhetisch Interessante dabei ist aber das, dass Dürer diese Abnormitäten durchaus nicht als Karikaturen aufgefasst wissen will. „Aber all die Massen, die ich hie hernach beschreib und aufreiss, dovan will ich mit Niemand disputiren, ob man solch Menschen findt oder nit. Ich mach sie abr dorum also, dass ich hoff, ich wöll Ursach sein, dass ihr Viel kummen werden, die do werden durch diesen Weg anzeigen, wie die Menschen gestalt sind und wie sie müssen sein und wie sie möchten sein. Dorum such ein Jdlicher hieraus die Wahrheit und Nutz der Natur, oder Kunst und Schönheit, oder sein eigen Wohlgefalln, worzu ihn dann sein Begierd trägt" (261, 1). „Ob ich aber hie dorum angezogen würde, ich stellet selbs besunder seltsame Massen der Bilder, um das will ich mit Niemand streiten. Aber dannacht sind sie dorum nit unmenschlich. Ich setz sie aber dorum so weit van einander, dass ein Jdlicher Ursach doraus nehm und Acht hab, wo ihn bedünk, dass ich ihm zu viel oder zu wenig thu wider die natürlichen Gestalt, dass er dasselbe meide und der Natur folge. Dann man findet mäncherlei Unterschied in allerlei Landen. Wer weit reiset, der würd es also finden und selbs vor Augen sehen" (351, 26). Allerdings warnt er vor Übertreibung. „So aber Einer beschreiben will, so fleich er die Ungestalt, die da aus der zu viel Fälschung worden ist. Dann diese Ding nimm ich nit für, dass sie also und nit anderst sein sollen, sunder zu einer Lehr hab ich sie so gar aus der rechten Art gestellt, auf dass man aus solicher grober Unterscheid merklich erkenn, dass man alle diese vorbeschriebne Ding zu Notdurft und nit zu Verderben brauchen soll . . . Und hüt Dich, dass aus deiner Verkehrung nit Wechselbälg werden" (215, 30). Er entschuldigt sich wohl, dass er bei seinen Verkehrungen etwas sehr ins Extrem gegangen sei. Aber das habe er gethan, weil in dem kleinen Massstab seine Meinung deutlicher zu Tage trete. Im grossen Massstab müsse man natürlich vorsichtiger sein und jede Übertreibung vermeiden. „Aber dass ich in diesem Büchlein hievorn so weit voneinander gefahrn bin, hab ich darum gethan, dass mans in kleinen Dingen dest bass spüren mög. Wer aber mit in ein Grösse fahrn will, der folg dieser meiner Härtigkeit nit nach, sunder mach sein Ding linder, auf dass es nit thierisch werde, sunder dass es künstlich zu sehen sei. Dann die Unterschieden sind nit gut zu sehen, wenn sie unrecht und nit meisterlich gebraucht werden" (218, 2, vgl. 350, 18. 356, 2). „Und darum will ich all mein vorbeschrieben Ding, auch das ich verändert hab (d. h. auch die scheinbaren Karikaturen des dritten Buchs) einem Jedlichen so ganz frei setzen, ob man will, dass man kein Ding lass, wie es angezeigt ist. . . Doch hüt sich ein Jedlicher, dass er nichts Unmüglichs mach, das die Natur nit leiden künn" (219, 18). „Doch thu keim Ding gar zu viel, dann die Natur leidts nit" (245, 17). „Daraus kummt, wer etwas Rechts will machen, dass er der Natur nichts abbrech und leg ihr nichts Unträglichs auf. Aber

Abb. P. 6. Der in den Kreis eingezeichnete Mann (Bl. $\mathfrak{L}_1$ des zweiten Buchs).

Etlich wöllen der Verändrung so gar wenig thon, dass mans nicht wol merken kann. Solchs soll nichts (hat keinen Zweck), so mans nit prüfen (merken) kann, und zuviel taug auch nichts, ein recht Mittel ist das best" (217, 32, vgl. 355, 32). Das heisst also: Man soll mit der Unterscheidung der in demselben Bilde verwendeten Typen nicht zu ängstlich sein, da sich sonst die Figuren nicht genug voneinander abheben. Aber man soll sie auch nicht übertreiben, da sonst die Gefahr vorliegt, dass man über die Grenzen der Natur hinausgeht. In dem Satz: „Aber Etlich wöllen der Verändrung so gar wenig thon" kann man nur eine versteckte Polemik gegen diejenigen Künstler erkennen, die allzusehr nach einem bestimmten Kanon arbeiten. Dazu gehörte z. B. Barbari, und gewiss auch mehr als ein antiker Künstler. Denn es ist bekanntlich ein Hauptproportionsprinzip der Antike (vielleicht sogar ihr einziges von allgemeiner Bedeutung), dass sie die individuellen Abweichungen innerhalb der Gattung in einen engeren Kreis einschliesst als sie in der Natur eingeschlossen sind. Darauf ist es z. B. zurückzuführen, dass sie die Frauen langbeiniger darstellt als sie in Wirklichkeit sind, dass sie die Proportionen der Kinder denen der Erwachsenen annähert u. s. w. Und bei Künstlern wie Polyklet tadelten schon die Alten, dass sie ihre Gestalten zu sehr nach einer Schablone (paene ad exemplum) gearbeitet hätten. Gerade bei der unter den Welschen verbreiteten Neigung, die natürlichen Gegensätze abzuschwächen, sah Dürer sich veranlasst, den deutschen Künstlern durch möglichst starke Hervorhebung der Extreme das Gewissen für die mannigfachen Unterschiede der Natur zu schärfen.

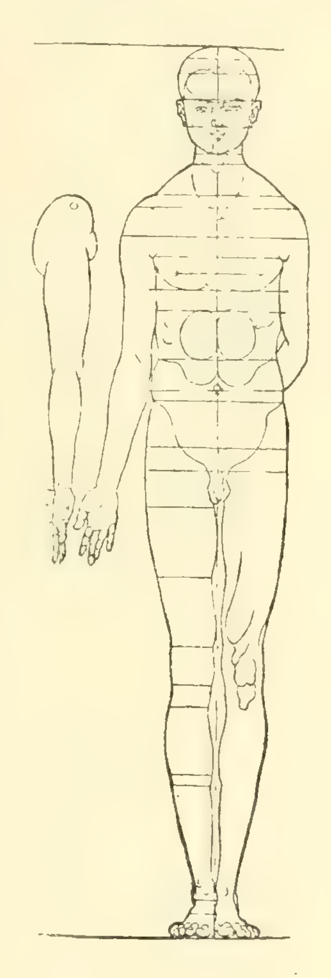


Abb. P. 7. Der dünne schmale Mann (Bl. N im zweiten Buch).

Wir müssen also strenggenommen, wenn wir von Dürer's Proportionstypen reden, auch diese „verkehrten" Figuren mit in die Reihe aufnehmen, und man sieht leicht, dass dadurch die Zahl der von ihm für die künstlerische Darstellung in Betracht gezogenen Möglichkeiten geradezu ins Unendliche wächst. Und wenn man dem gegenüber bedenkt, dass zwei von den Typen der ersten Reihe, B und C, offenbar dem subjektiven Schönheitsideal Dürer's am meisten entsprechen, so ist es doppelt erstaunlich, dass er nicht den geringsten Versuch macht, gerade sie den Künstlern als Normalproportionen anzupreisen, sondern im Gegenteil immer den Schwerpunkt auf die volle Freiheit der Wahl, auf die grösste Mannigfaltigkeit der Charaktere legt.

Dies ist nun durchaus nicht, wie man denken sollte, ein Zeichen einer gewissen Unsicherheit des Urteils, sondern entspricht durchaus den ästhetischen Anschauungen, die Dürer's ganzes Schaffen beherrschen. Und es lässt sich aus dem grossen ästhetischen Exkurs und zahlreichen Entwürfen dazu ganz bestimmt nachweisen, dass Dürer wenigstens in seinen späteren Jahren mit vollem Bewusstsein dem Streben nach einer Normalproportion entsagt und sich zu einer ganz individualistischen Naturanschauung hindurchgerungen hat. Diesen Beweis zu führen ist jetzt unsere Aufgabe.

Zunächst einige Stellen, die seinen negativen Standpunkt gegenüber der sogenannten Normalproportion ganz unzweideutig bekunden: „Ich weiss nit zu setzen, welches das hübscht Bild gemessen söll werden, dann der Unterschied sind ahn Zahl . . . Und welcher mir mit Wohrheit kann anzeigen, wie das hübschest Bild zu machen sei, den will ich für den grössten Meister halten" (353, 4). „Aber ich weiss nit anzuzeigen ein sunder Mass, welches zum hübschesten mocht nahen" (359, 16, vgl. 222, 8). „Aber unmöglich bedunkt mich, so Einer spricht, er wisse die beste Mass in menschlicher Gestalt anzuzeigen. Dann die Lügen ist in unsrer Erkanntnuss und steckt die Finsternuss so hart in uns, dass auch unser Nachtappen fehlt" (222, 23). „Aber ein Ding in menschlicher Gestalt aufs Schonst ganz recht ahn Fehl zu machen, gedunkt mich unmüglich. Dann wir sind voll Irrtums" (359, 23). Und nicht ohne einen gewissen Hohn: „Dorum findt sich Einer, der do beweisen kann mit grundlicher Wohrheit, die schönste Gestalt des Menschen durch Moss anzuzeigen, den will ich für den grössten Meister halten und sein Ursach gern hören" (359, 26).

Wer soll überhaupt über das Schöne Richter sein, der Einzelne oder die Masse?

Jeder Mensch hat allerdings ein bestimmtes Schönheitsideal, aber dieses Schönheitsideal ist doch immer nur subjektiv. „Aus Natur ist unserem Gesicht ein Gestalt und Bildnuss viel lieblicher und angenehmer dann die ander. Dorum durch Ursach der Schon (Schönheit) sicht oft ein Mensch das ander geren, und je schöner

es ist, je mehr Freud dir das gibt" (240, 20, vgl. 294, 24. 309, 28). „Aber ein Idlicher sech zu ihm selbs, dass ihm die Lieb nit ein blind Urteil geb. Dann einer idlichen Mutter gefällt ihr Kind wol. Dorum kummt, dass viel Moler machen, das ihn geleich ist" (304, 22). [1]) „Wir haben eigen unterschiedlich Sinn, und der meinste Theil, die ihrem Wohlgefallen allein folgen, die irren gewohnlich" (352,9, vgl. 301,16). „Keiner gelaub ihm selbs zu viel. Dann Viel merken mehr dann Einer. Wiewohl das auch müglich ist, dass etwan Einer mehr versteht dann ander Tausend, so geschicht es doch selten" (301, 24, vgl. 304,29. 305, 1). „Wann Vielen ist müglicher ein Ding gnau suchen denn Eim allein. Wann das geschaffen Geschtirn von Gott mitsamt seiner Gnad ist weit ausgebreit" (347, 12). „Auch lebt kein Mensch auf Erdrich, der do beschlössen sprechen möcht: Also muss sein die

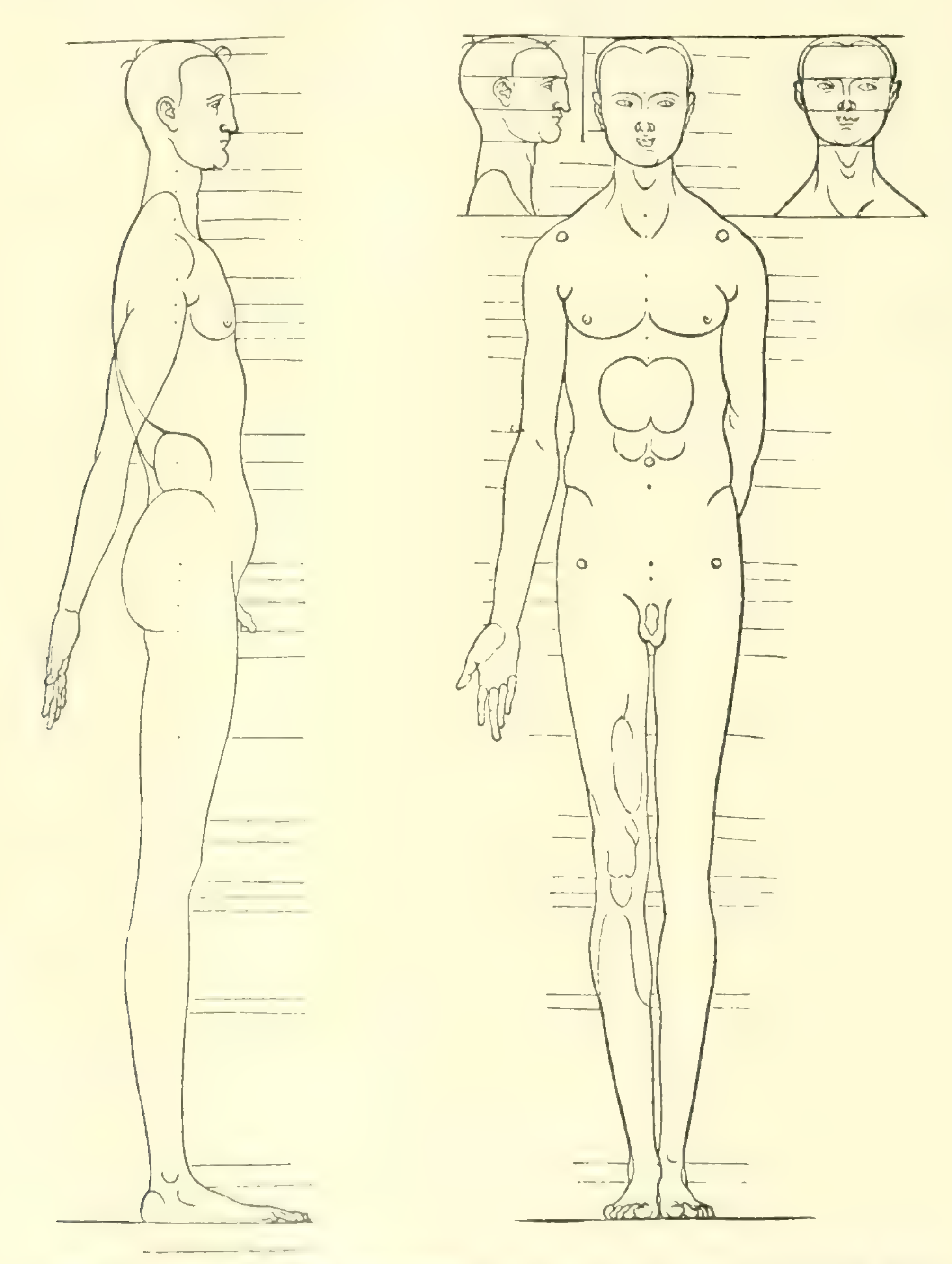


Abb. Q. Ein „langlecht dünn schmal Bild", aus dem Mann D im ersten Buch durch Veränderung mit dem „Zwilling" gewonnen (Bl. R₁ im dritten Buch).

1) Dieser Gedanke findet sich auch wiederholt bei Lionardo.

allerschönest Gestalt der Menschen" (303, 20, vgl. 300, 9). „Darum glaub ihm Keiner selbs zu viel, auf dass er nit irrig in seinem Werk werd und verfehl" (229, 4. 304, 31).

Etwas besser als gewöhnliche Menschen können ja freilich Künstler über die Schönheit urteilen. „Das Urtheil der schon Gestalt ist glaubhaftiger bei einem kunstreichen Moler dann bei den, die ein natürlich Wohlgefallen nehmen. Dann ein kunstreich Mensch mag etwan Ursach anzeigen, worum ein Gestalt hübscher sei weder die ander" (240, 24). „Jtem die schonen Ding zu erforschen, dorzu dient wol ein guter Rat. Doch soll derselb genummen werden van den, die do gut Werkleut sind mit der Hand. Dann den anderen Ungelernten ist es verborgen wie dir ein fremde Sprach" (289, 7). „Solichs Urteil der schön Geschtalt steht bass in eines künstreichen Malers Verstand denn in der Anderen. Dann sie haben mehr Verstandes, alle sichtige Ding zu urteilen dann die anderen Menschen" (294, 28, vgl. 297, 8. 309, 31. 313, 3). „Die Kunst des Molens kann nit wol geurteilt werden, dann allein durch die, die do selbs gut Moler sind" (297, 22, vgl. 240, 35. 295, 5). „Aber wer do Rat in den Künsten nimmt, der nehm ihn van Einem, der solcher Ding hochverständig sei und das mit der Hand anzeug" (305, 23, vgl. 302, 7).

Aber auch das Urteil der Laien ist nicht ganz zu verachten, wenigstens soweit es sich auf die Fehler erstreckt. „Darum ist aber nit verworfen, so Einem ein Unverständiger ein Wahrheit sag, dass mans darum nit glauben sollt. Dann es ist müglich, es sag dir ein Bauer den Irrthum deines Werks, aber er kann dich darum nit berichten und lernen, wie du denselben bessern sollst" (229, 27). „Idoch das mag ein Idlicher than und ist gut: So du ein Werk deines Gefallens gemacht hast, so stell das für grob unverständig Leut, lass sie darübr urteilen. Dann sie ersehen gewahnlich das Allerungeschicktest, wiewöl sie das Gut nit verstehn. Findst du dann, dass sie ein Wahrheit sagen, so magst du dein Werk besseren" (302, 9, vgl. 289, 11. 305, 25).

Auch das Studium guter Kunstwerke kann das Urteil über die Schönheit bilden. „Deshalb ist fast nütz dem, der mit Solchem umgeht, dass er mancherlei guter Bild sech und oft, die von den berühmten guten Meistern gemacht sind worden, und dass man auch dieselbigen darvon hör reden. Aber jedoch dass du allweg ihrer Fehl wahrnehmst und der Besserung nachdenkest. Und lass dich nit allein zu einer Art reden, die ein Meister führt . . Aber so du ihr viel vernimmst, so nimm das Best heraus zu deinem Brauch" (229, 6). „Dann die menschlich Natur hat noch nit also abgenommen, dass ein Ander nit auch etwas Bessers erfinden möge" (207, 21). Freilich wird sich da immer die Frage erheben: Welches sind die guten Meister und welche ihrer Werke sind gut, welche weniger gut?

Unsicher ist auch die Berufung auf das Urteil der grossen Menge. Allerdings schreibt Dürer ihm eine gewisse Bedeutung zu. „Idoch will ich hie die Schonheit also für mich nehmen: Was zu den menschlichen Zeiten van dem meinsten Teil schön geacht würd, des soll wir uns fleissen zu machen" (288, 27). „Etwas ‚schön' zu heissen, will ich hie also setzen, wie etliche ‚Recht' gesetzt sind. Also was alle Welt für recht schätz, das halten wir für recht. Also do auch, was alle Welt für schön acht, das wöllen wir auch für schön halten und uns des fleissen zu machen" (301, 1, vgl. 304, 14). „Allein welcher der gemein Schätzung der Menschen, das sie für hubsch achten, noch will machen, der mag durch vorangezeigten Weg ihrem Willen nochkummen" (353, 6). Aber zuletzt ist er doch zu der Überzeugung gelangt, dass die vox populi nicht die vox dei ist. „Nachdem aber gewohnlich allen Menschen jedem insonderheit ein Anders dann dem Anderen gefällt..." (261, 11). „So wir aber fragen, wie wir ein schön Bild sollen machen, werden Etlich sprechen: Nach der Menschen Urteil. So werdens dann die Andern nit nachgeben und ich auch nit. Ahn ein recht Wissen, wer will uns dann des gewiss machen? Dann ich glaub, dass kein Mensch leb, der da in der mindsten lebendigen Creatur sein schönstes End möcht bedenken (d. h. auch nur für das niedrigste Lebewesen den Höhepunkt der Schönheit, den es zu erreichen vermag, bestimmen könnte), ich geschweig dann in einem Menschen, der da ein besunder Geschöpf Gottes ist, dem ander Creaturen unterworfen sind. Das gib ich nach (das gebe ich zu), dass Einer ein hübschers Bild betracht und mach und des Gut natürlich Ursachanzeigen der Vernunft einfällig dann der Ander (dessen Gründe für das Gute der Vernunft mehr einleuchten als die des Anderen). Aber nit bis zu dem Ende, dass es nit noch hübscher möcht sein. Dann Solchs steigt nit in des Menschen Gemüt" (221, 22, vgl. 359, 1).

Dazu kommt, dass der Geschmack der Menschen selbst ein sehr wechselnder, die Schönheit ein ganz relativer Begriff ist. „Nun kummen wir wie vorgemeldt wieder zu der Menschen Urteil. Die achten etwan zu einer Zeit ein Gestalt hübsch, zu der andern Zeit erwählen sie ein andre darfür" (222, 13). „Hieneben ist zu bedenken, dass etlich Gestalten der Menschen zu einer Zeit mehr geliebt und gelobt werden dann zu der andern Zeit, der Willen noch (nach deren Willen) sich viel Meister ihre Werk fleissen zu machen" (359, 20). „Dann wir sehen in etlichen Dingen ein Ding fur schon an, in eim anderen wär es nit schon" (290, 27, vgl. 300, 14. 303, 25). „Diese Urteil vergleichen sich selten miteinander" (219, 17).

(Fortsetzung folgt.)



Stanza della Segnatura. Die Disputa. (Aus Steinmann, Rom in der Renaissance.)

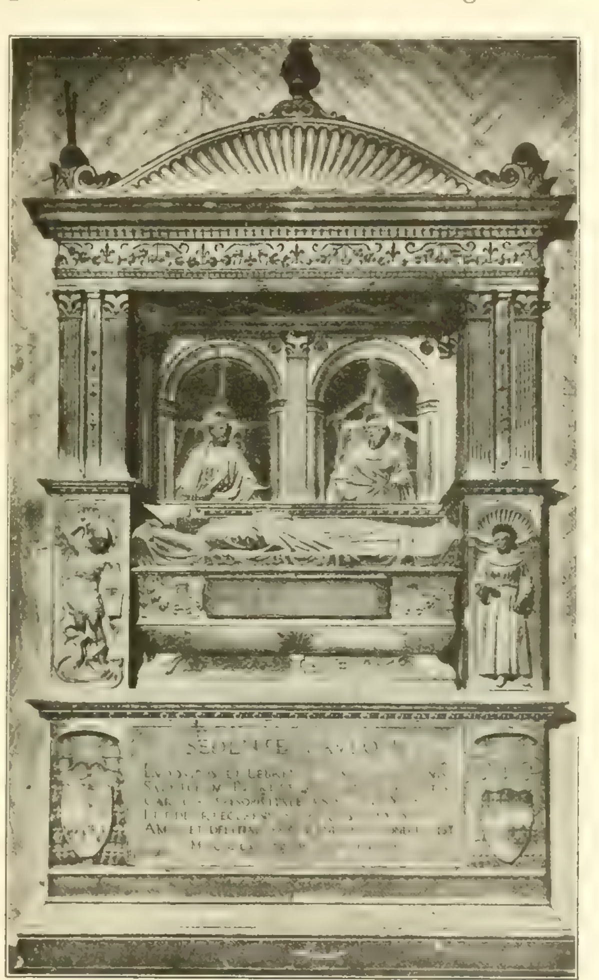
ROM IN DER RENAISSANCE

WENN Abbé Pierre Froment in Zola's „Rome“ der Stadt den Rücken kehrt, beschleicht ihn das Gefühl, als ob Rom, das auch nur eine Etappenstation auf dem grossen Zuge der Menschheit gewesen sei, nunmehr ein abgestorbenes Dasein führe und jeden Berührungspunkt mit der modernen Welt mehr und mehr verloren habe. Gewiss kann praktisch genommen Rom einmal so gut wie Babylon und Persepolis von Grund aus zerstört und verwüstet werden. Dennoch giebt es ein Gefühl in uns, das sich gegen diesen Gedanken emporlehnt und sagt, dies wird und darf nicht sein. Ein Gefühl des Ewigen, des Unvergänglichen beschleicht uns an dem Orte, den die Römer urbs, „die Stadt“, schlechthin nannten, den wir so gern als „ewige Stadt“ zu bezeichnen pflegen. Man braucht kein Romantiker zu sein und wird doch gleich Herman Grimm das allmächtige Heimatsgefühl nicht leugnen, das alle ergreift, die je seinen Boden berührten. Solange noch ein Stein auf dem anderen steht werden die Geschlechter nach Rom pilgern, um seine unvergänglichen Herrlichkeiten zu schauen. Es scheint daher ganz selbstverständlich, dass immer wieder versucht worden ist, Rom und seine Denkwürdigkeiten dem Wanderer zu schildern und verständlich zu machen. Denn nur ein ganz gereifter Forscher würde allein sich dorten zurechtfinden. Bekennt doch selbst Goethe in seiner „Italienischen Reise“, dass er sich glücklich preisen würde, hätte er die Hauptstadt der Welt schon früher in guter Begleitung, angeführt von einem recht verständigen Manne, gesehen. Es werde dem Betrachter anfangs schwer zu entwickeln, wie Rom auf Rom folgt, und nicht allein das neue auf das alte, sondern die verschiedenen Epochen des alten und neuen selbst aufeinander.

Am besten ist der künstlerischen Schönheit Roms

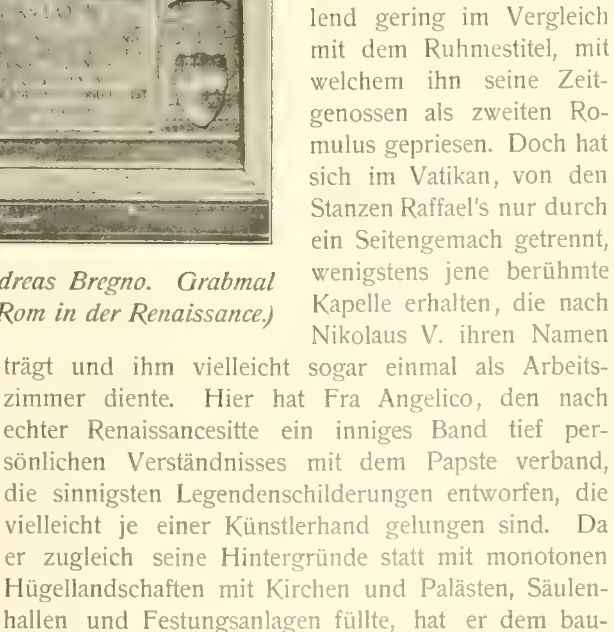
wohl Burckhardt in seinem „Cicerone“ gerecht geworden. Allein dies Buch hat für die Reise doch den einen Nachteil, dass es die Entwicklung der Kunstwerke in historischer Folge schildert und vielfach zusammenbringt, was räumlich weit auseinander liegt. Am einzelnen Orte ist es oft weniger von Nutzen, und es war daher eine dankenswerte Neuerung der Verlagshandlung von E. A. Seemann, dass sie mit den „Berühmten Kunststätten“ begann, handliche, reich illustrierte Führer in räumlicher Abgrenzung für die einzelnen Kunstcentren herauszugeben. Dieselben wollen versuchen, dem Leser die Vorbildung zu geben, die das Geniessen von Werken der bildenden Kunst meist überhaupt erst ermöglicht. Rom selbst konnte freilich nicht in einem Bändchen erledigt werden. Während daher Eugen Petersen in zuverlässigster Weise das Werden und Wachsen des alten Rom schildert, indem er geschickt Topographisches mit Geschichtlichem zu verbinden weiss, hat Dr. Ernst Steinmann, der seit Jahren in Rom weilt und durch seine Mithilfe bei der Neubearbeitung des Cicerone zu der Arbeit besonders geeignet schien, die Darstellung des Neuerstehens der Stadt in der Renaissance, genauer in der Zeit von Nikolaus V. bis auf Julius II., übernommen.[1]) Nikolaus V. hat begonnen, in grösserem Umfange aus den Ruinen der Antike ein neues Rom wieder aufzurichten. Unter der Regierung Julius II. hat die Bewegung, die wir als Wiedergeburt der Kunst zu bezeichnen pflegen, ihre schönste Blüte erlebt. Steinmann führt den Leser langsam hinauf bis zur Höhe und zeichnet das Bild der Stadt, wie sie von Julius II. neu errichtet in unvergleichlicher Herrlichkeit sich vor unseren Augen ausbreitet. Die veränderte Stimmung in der Zeit Leo's X., die Entwicklung der Hochrenaissance und des Barockstils, der überwiegend den Charakter des modernen Rom bestimmte, hat er einer weiteren Darstellung vorbehalten.

1) Ernst Steinmann, Rom in der Renaissance. (Berühmte Kunststätten Nr. 3.) Leipzig, E. A. Seemann, 1899. Kart. 4 M.



S. Maria in Araceli. Andreas Bregno. Grabmal Lebretto. (Aus Steinmann, Rom in der Renaissance.)

Der Text selbst ist mit zahlreichen Illustrationen ausgestattet. Dieselben sind alle sorgsam ausgewählt; namentlich haben recht gelungene Detailaufnahmen eine entsprechende Wiedergabe gefunden. Allerdings scheinen viele der Abbildungen bei ihrer verhältnismässigen Kleinheit und der Ungleichwertigkeit, wie sie bei dem heutigen Stand der reproduzierenden Technik nicht zu vermeiden ist, mehr geeignet, dem noch Uneingeweihten das Auffinden der Kunstwerke an Ort und Stelle zu erleichtern, als sie selbst eine getreue Anschauung von den Originalen zu geben vermögen.



Im ersten Abschnitt werden von Steinmann die Anfänge der Frührenaissance geschildert. In den Grotten von St. Peter, wo das Grabmal Nikolaus V. in lichtfremdem Gewahrsam gehalten wird, finden sich die ersten Leistungen des Zeitalters einer neuwerdenden Kunstblüte. In der Stadt selbst ist die Zahl der Monumente, die heute noch an den ersten Renaissancepapst erinnern, auffallend gering im Vergleich mit dem Ruhmestitel, mit welchem ihn seine Zeitgenossen als zweiten Romulus gepriesen. Doch hat sich im Vatikan, von den Stanzen Raffael's nur durch ein Seitengemach getrennt, wenigstens jene berühmte Kapelle erhalten, die nach Nikolaus V. ihren Namen trägt und ihm vielleicht sogar einmal als Arbeitszimmer diente. Hier hat Fra Angelico, den nach echter Renaissancesitte ein inniges Band tief persönlichen Verständnisses mit dem Papste verband, die sinnigsten Legendenschilderungen entworfen, die vielleicht je einer Künstlerhand gelungen sind. Da er zugleich seine Hintergründe statt mit monotonen Hügellandschaften mit Kirchen und Palästen, Säulenhallen und Festungsanlagen füllte, hat er dem baulustigen Papst und seiner Zeit ein eigenartig erdachtes, unvergängliches Denkmal gesetzt. Nikolaus V. ist Pius II. wirkungsvoll gegenübergestellt, dessen Phan-

tasie nicht ein neu zu gründendes Rom, wohl aber die versunkene Pracht des alten beschäftigte. Er hat zwar Malern und Architekten keine grösseren Aufgaben gestellt, doch hat sich unter seiner Regierung zuerst in der Skulptur eine römische Lokalschule entwickelt.

Der Plastik, insbesondere der Grabskulptur, ist das folgende Kapitel gewidmet. Dem Isaia von Pisa gebührt der Ruhm, im Monument Eugen's IV. zuerst den Typus aufgestellt zu haben, der mehr als ein halbes Jahrhundert für die römische Grabskulptur massgebend blieb. Die stolzen Prälaten liegen bequem auf marmornem Ruhebette ausgestreckt, unter sich am Sockel die ruhmheischende Inschrift, über sich die Gottesmutter und all die Schutzpatrone, denen der Tote einst sein ewiges Heil empfohlen hatte. Mino da Fiesole, Andrea Bregno, Dalmata und Capponi, das sind die Meister, die für die Fortbildung von entscheidendem Einfluss waren. Die Fülle charakteristischer Momente, die sie in Wiedergabe des menschlichen Körpers, in Behandlung des Marmors und Durchbildung der einzelnen Typen aufweisen, werden von Steinmann sicher hervorgehoben und damit die Leser zum Weiterforschen und Vergleichen richtig angeleitet. Namentlich Andrea Bregno, der zum Römer gewordene Lombarde, dessen wenig entwicklungsfähige, aber tüchtig geschulte Hand sich fast 30 Jahre lang in der ewigen Stadt verfolgen lässt, erfreut sich eingehender Behandlung. Steinmann gelingt es, ihn als selbständige künstlerische Persönlichkeit loszulösen, indem er ihm und seiner Schule zum erstenmal eine ganze Reihe von Werken zuschreibt, die bis dahin als solche noch nicht bekannt waren.



Pinturicchio, Porträt Alexanders VI.
(Aus Steinmann, Rom in der Renaissance.)

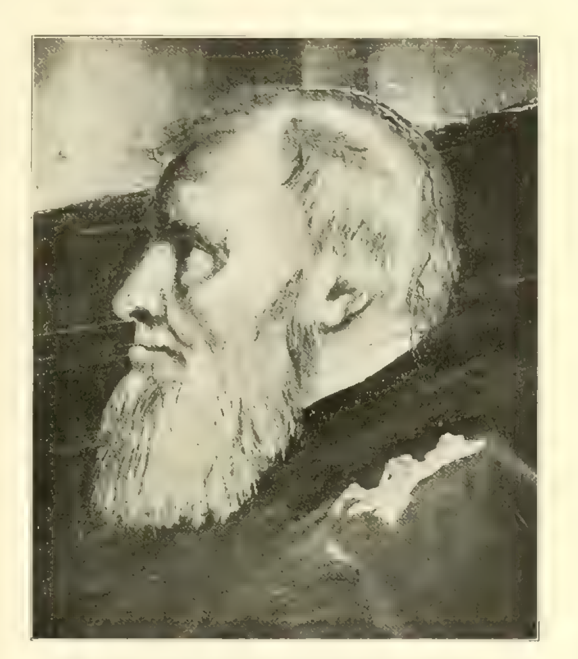
So nachhaltig Andrea Bregno und die Seinen die römische Grabskulptur auch bestimmt haben, die Florentiner Künstler gewannen den Lombarden schliesslich doch den Vorrang ab. In den Riesengräbern, die Pollajuolo für Sixtus IV. und Innocenz VIII. schuf, liegt die gehaltene Schönheit, der geschlossene Charakter der Frührenaissance-Skulptur begraben. Die Malerei hat sich viel länger auf der niemals wieder erreichten Höhe erhalten, bei ihr hat die ewige Roma bewiesen, welche heroischen Kräfte sie den Künstlern einzuflössen vermochte, die in ihren Mauern für sich und ihren Genius die Heimat gefunden hatten.

Die Entwicklung der monumentalen Freskencyklen, die unser Auge in Rom am meisten fesseln, wird von Steinmann mit Recht im Anschluss an die Namen Sixtus IV., Innocenz VIII., Alexander VI., wie Julius II. geschildert. Erwachen und Blüte der Renaissancekultur ist nur im Zusammenhang mit den Zeitereignissen zu verstehen, welche die Tage dieser Päpste ausfüllten. Beginn und Ende ihrer Regierung sind Marksteine für die Entwicklung der Kunst geworden. Wer heute die Strassen der ewigen Stadt durchstreift, dem begegnet immer wieder das vielsagende Wappen der Rovere, dessen Auge trifft immer wieder auf die Namen Sixtus IV. und Julius II., die der alten Roma ein neues Dasein geschenkt haben. Doch mehr als jede andere Schöpfung hat seine Palastkapelle den Namen des ersten Roverepapstes bei der Nachwelt bekannt gemacht. Die Fresken der sixtinischen Kapelle repräsentieren in einzigartiger geschlossener Weise die Entwicklung der Malerei von Perugino und Botticelli bis auf Michelangelo, und wenn sie auch später um Anfang und Ende gebracht wurden, so sind sie doch nichtsdestoweniger der grossartigste Gemäldecyklus der italienischen Frührenaissance geblieben. Während man in dem seither überlieferten Bilderkreise Thatsächliches Thatsächlichem vorgebildet hatte, ist hier dank des erwachenden Kultus der Persönlichkeit das Individuum herausgegriffen und Moses, der Gesetzgeber, wird Christus, dem Verkünder des Evangeliums, in allen Hauptbegebnissen seines Lebens als Prototyp gegenübergestellt. Die Deutung der einzelnen Bilder ist Steinmann bei seiner umfassenden Kenntnis der Zeitereignisse, aufkeimenden Ideen und geistigen Strömungen trefflich gelungen; ich verweise nur auf die Feststellung der Beziehungen zwischen dem „Reinigungsopfer der Aussätzigen" von Botticelli und der Vollendung des durch Sixtus gegründeten Spitals von S. Spirito oder die Deutung des nackten Jünglings im Vordergrund auf dem „Testament des Moses" als Stamm Levi, der allein von den Stämmen Israels arm sein soll und kein Erbteil besitzen.

Von dem prächtigen Bilderkreis an den Wänden der Sixtina wendet sich Steinmann zur Regierungszeit Innocenz VIII., in der die tüchtigsten Vertreter der oberitalienischen, toskanischen und umbrischen Maler-

schule sich in Rom berührten, und zu den Jahren, in denen der wilde Borgia herrschte, der seine Privatgemächer von Pinturicchio mit unerhörter Farbenpracht ausmalen liess. Pinturicchio wird von ihm nicht nur als Weiterentwickler der Grotesken, die ihren Namen nach antiken Wandgemälden in neuausgegrabenen Ruinen, den sogenannten Grotten, erhielten, sondern im Anschluss an die erhaltenen Fresken auch als Porträtist, Landschafter und grosser Kulturschilderer, der durch Schönheit von Form und Farbe den Mangel an Empfindung fast vollkommen zu ersetzen wusste, mit warmen Worten gepriesen.

Die Träume der Frührenaissance waren indessen langsam zur That geworden. Mit der Pietà eines jungen Florentiners, in der sich die heiligsten Menschheitsgedanken verkörperten, ist die neue Kunstentwicklung im Begriff, ihren Höhepunkt zu erreichen. Ein Heldenzeitalter war mit der Regierung des Papstes angebrochen, der im vatikanischen Palaste fast all das geschaffen hat, was wir heute dort bewundern, der weiter nichts im Kopfe zu haben schien als Riesenpläne und mit Einsetzung seiner ganzen Persönlichkeit dem erhabensten, höchsten Ziele entgegenstrebte. Wie sehr er auch Bramante mit Reichtümern überschüttete, wie sehr er Raffael bewunderte, ein tief persönliches Verhältnis hat Julius II. doch nur mit dem dritten seiner grossen Künstler, mit dem ihm kongenialen Michelangelo, verbunden. Um Michelangelo's willen wird der kleine Tempel in den Mauern des Vatikans als das herrlichste Heiligtum der Erde gepriesen, um seinetwillen strömen die Nationen hier zusammen. Wie dem priesterlichen Helden, der seinem Künstler ganz einfach aufgetragen hatte, zu schaffen, was er wolle, als höchster Triumph seines thatenreichen Daseins der Anblick dieser herrlichen Kunstschöpfung zum erstenmal zu teil ward, so hat es nach ihm all die welt- und menschenmüden Seelen, die seines Geistes einen Hauch verspürten, nach dem schmucklosen Kapellenraum gezogen, wo Menschenhände Göttliches vollbracht haben.



Stanza d'Eliodoro. Porträt Julius II. aus der Messe von Bolsena.
(Aus Steinmann, Rom in der Renaissance.)

In der Erläuterung des gedanklichen Inhalts der Volta Michelangelo's wie in der dann folgenden Schilderung der Stanzen Raffael's ruht der Hauptwert von Steinmann's Buch. Sind wir in den vorhergehenden Kapiteln vermöge einer gewissen Willensanstrengung seinen Ausführungen gefolgt, so werden wir nunmehr ganz widerstandslos fortgerissen, um in der Lektüre nicht eher zu enden, als bis wir zum Schlusse des Buches gekommen sind. Aus dem zuverlässigen und anregenden Führer wird hier ein begeisterter Schilderer, der gründliche eigene Studien mit den Resultaten älterer Forscher glücklich zu einem einheitlichen Ganzen zu verbinden weiss. Die logische Einfachheit von Michelangelo's grossem Plane wird verständlich dargelegt, die einzelnen Gruppen werden voneinander losgelöst, ihre wechselseitigen Beziehungen festgestellt und aus den Darstellungen selbst abgelesen, wie der Plan des Riesenwerkes entworfen wurde, das die Geschichte des Menschen von seiner Schöpfung bis auf Joseph, den Gatten Maria's, umfasst. Steinmann zeigt, wie der Prozess des Wachsens vom Grossen ins Erhabene, vom Zusammengesetzten ins Einfache, vom mannigfach Bewegten zum leidenschaftlich Getragenen nicht nur in den eigentlichen Deckenbildern, sondern auch an den köstlichen „Ignudi", an den Propheten und Sibyllen zum Ausdruck kommt.

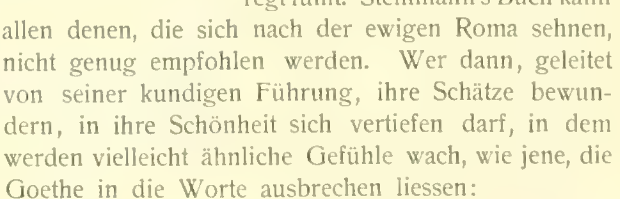
Äusserst wirkungsvoll stellt er sodann den Gedankengang der Decke Michelangelo's und den Ideengehalt der Stanzen Raffael's einander gegenüber. Die Welt und ihre Schönheit ist durch die Sünde zerstört, und nur die ungestillte Sehnsucht nach Erlösung blieb als einzige, kaum verstandene Tröstung der trauernden Menschheit zurück, das ist die herzerschütternde Klage, in welche die Schöpfungsgeschichte der Sixtina ausklingt. Die Erde ist noch heute ein Paradies, weise regiert durch milde Gesetze, befreit von allen zerstörenden Elementen durch das Forschen und Finden ihrer Philosophen, schönheitsverklärt durch die Gesänge ihrer Dichter, geheiligt endlich als Schöpfung der unergründlichen Weisheit Gottes, das ist das Evangelium, welches Raffael verkündet. Das Wissen-Wollen in der Schule von Athen, das Glauben-Sollen in der Disputa, dazwischen das beglückende Land der Dichtungen und Gesänge, das sind die Hauptmomente, die den Fresken der ersten Stanze zu Grunde gelegt wurden. Während diese Malereien in der Stanza della Segnatura durch *einen* Willen hervorgerufen wurden, finden

sich in der Stanza del Eliodoro die Bilder zweier Päpste. Gnadenbeweise Gottes an seine erwählten Diener, das ist der einheitlich visionäre Gedanke, der die Deckengemälde Peruzzi's beherrscht. Den hier entworfenen grossen Offenbarungen Jehovas aus dem alten Bunde sollte an den Wänden die erhabenste Vision des neuen Testamentes gegenübertreten. Diesen ursprünglich ausgedachten Plan hat Steinmann an Hand der nach Vollendung seines Buches über Rom entdeckten Chiaroscuri der Fensternischen in Verbindung mit der vielbesprochenen Zeichnung aus dem Louvre, die eine Scene aus dem VIII. Kapitel der Apokalypse darstellt, scharfsinnig entwickelt. Der plötzliche Glückswechsel im Leben des Papstes hat die Ausführung der ersten Entwürfe verhindert. Warum dann unter dem Einfluss der neuen Stimmung das Wunder der blutenden Hostie verherrlicht wurde, ist heute nicht mehr recht ersichtlich. Für die Wahl der Befreiung Petri an der anderen Wand lässt sich leichter eine Andeutung finden. Auf die Jubelbotschaft von der Vertreibung der Franzosen wallfahrtete Julius in seine alte Titelkirche von San Pietro in Vincoli, um dem Apostelfürsten seine Dankgebete darzubringen. Hier mussten, wie Steinmann im Anschluss an eine erste Andeutung Pastor's feinsinnig ausführt, seine Augen das Bronzerelief der Befreiung Petri treffen, das er selbst einstens gestiftet hat. In dem siegreichen Pontifex mag vielleicht damals zuerst der Gedanke aufgestiegen sein, von Raffael im Vatikan denselben Stoff behandeln zu lassen und durch das Wunder der Befreiung Petri wie in einem Votivgemälde seine eigene wunderbare Rettung zu verherrlichen. In der Vertreibung Heliodor's und der Flucht Attila's wird dann das angestimmte Siegeslied fortgesetzt. Das letztgenannte Fresko wurde erst unter Leo X., dem Mediceer, vollendet, als bereits ein Wechsel in den Kunstanschauungen sich fühlbar machte. Mit dem Tode des grossen Roverepapstes endet die Zeit der Frührenaissance. Michelangelo hat in dem Moses, den er im Schmerz um den Heimgang des Papstes formte, den gewaltigen Schlussstein jener grossen Epoche gelegt, die in Julius II. ihren Gipfelpunkt erreicht hat.



Palazetto di Venezia. Giovanni Dalmata, Wappen Pauls II.
(Aus Steinmann, Rom in der Renaissance.)

Wie oft haben sich Anschauungen, Geschmack und Neigungen der Menschen geändert, wieviel ist beiseite gelegt und vergessen worden in der langen Zeit, die uns von Raffael's glücklichen Schaffenstagen trennt. Und doch fühlen wir uns ganz zu Haus in der idealen Welt jener grossen Künstler, wo Form und Inhalt eins geworden ist. „In Rom, glaube ich, ist die hohe Schule für alle Welt“, hat Winckelmann vor mehr als hundert Jahren an Franke geschrieben. Dies hat sich auch heute noch nicht geändert. Solange die Menschen nicht aufhören können, über sich selbst hinaus zu denken, zu dichten und zu sehnen, solange werden sie nach der ewigen Stadt pilgern, um in Sixtina und Stanzen mit heimlichem Erschauern sich selbst wiederzufinden. Den grossen Künstlern der Renaissance war es vergönnt, echte Volkskunst zu schaffen, bei welcher der einfache Mann freudige Erquickung findet und der veranlagte Künstler oder Forscher sich immer wieder zu neuen Gedanken angeregt fühlt. Steinmann's Buch kann



allen denen, die sich nach der ewigen Roma sehnen, nicht genug empfohlen werden. Wer dann, geleitet von seiner kundigen Führung, ihre Schätze bewundern, in ihre Schönheit sich vertiefen darf, in dem werden vielleicht ähnliche Gefühle wach, wie jene, die Goethe in die Worte ausbrechen liessen:

Hohe Sonne du weilst und du beschauest dein Rom.
Grösseres sahest du nicht und wirst nichts Grösseres sehen,
Wie es dein Priester Horaz in der Entzückung versprach.

CHRISTIAN ECKERT.

BERICHTIGUNG.

In dem Artikel „Kritische Bemerkungen zur Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung“ ist im letzten Hefte der Zeitschrift S. 196 eine falsche Unterschrift zu der Abbildung gegeben worden. Dieselbe muss heissen: *Abb. 8. Rembrandt, Titus; Rud. Kann, Paris.* Infolgedessen fällt auch der Hinweis *„(Abb. 8)“* auf derselben Seite Sp. 2 Z. 8 von oben fort und ist auf S. 194 Sp. 1 Z. 13 von oben einzusetzen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



ZWEI GRIECHISCHE SILBERSCHALEN AUS HERMOPOLIS

VON *ERICH PERNICE*

DIE beiden S. 242 und S. 243 abgebildeten Silberschalen sind die zwei Hauptstücke einer der jüngsten Erwerbungen des Antiquariums der Königlichen Museen zu Berlin — eines Silberschatzes, der auf dem Gebiete des alten Hermopolis am westlichen Nilufer bei der heutigen Bahnstation Rôda vor kurzer Zeit gefunden worden ist. Ursprünglich aus zahlreichen goldenen und silbernen Gefässen bestehend, wurde dieser Schatz wegen seines angeblich sehr zerbröckelten Zustandes gleich nach seiner Auffindung zum grössten Teil eingeschmolzen, und nur einem besonderen Glückszufall ist es zu danken, dass die beiden Schalen und mit ihnen eine Anzahl geringerer Gefässe und Fragmente nicht dem gleichen Schicksal verfielen. Wie die erhaltenen Spuren deutlich erkennen lassen, war der Schatz, als er für das Altertum verloren ging, hastig und schonungslos in grobe Sackleinwand eingeschlagen gewesen, sein Besitzer hatte ihn, wie es scheint, in einem Augenblicke höchster Gefahr vor unberechtigten Händen verbergen wollen, um ihn später wieder hervorzuholen.

Das ist um die Wende des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts geschehen. Denn dieser Zeit gehört die mit Tinte geschriebene, auch in der Abbildung sichtbare Aufschrift an (Abb. 1), durch welche der letzte Besitzer die grössere Schale verunstaltet hat. Aus dem Inhalt dieser Aufschrift, welche Preis- und Gewichtsangaben enthält, dürfen wir schliessen, dass damals die Silberschalen als altes Silber zum Verkauf standen. Schon in der ersten Kaiserzeit war altes Silber hochgeschätzt, besonders wenn sich eine bestimmte Tradition an ein einzelnes Stück knüpfte, und Plinius d. Ä. giebt seinem Unwillen über diese mit Leidenschaft betriebene Liebhaberei mehr als einmal Ausdruck.

Die Schalen sind in einer durch die verwandten Stücke der Silberfunde von Hildesheim, Boscoreale und Bernay bereits bekannten Technik hergestellt. In der Mitte der einfachen glatten Schale ist ein Emblem befestigt, das aus dünnem Silberblech getrieben und dann von oben nachgearbeitet worden ist. Das dünne Relief wurde, um es gegen Druck zu schützen, mit Blei gefüttert. Solche Bleifütterungen sind auch bei den feinen anmutigen Reliefs verwendet worden, mit denen die Griechen vom vierten Jahrhundert an die Flächen ihrer Klappspiegel schmückten. Die störende Lötspur zwischen Schale und Relief wird durch einen einfach gegliederten Ring verdeckt, der das Bild wie ein besonderer Rahmen umgiebt.

Die grössere der beiden Schalen ziert der Kopf des jugendlichen Herakles. (Abb. 1/2.) Die Ausführung ist mehr in grossen Zügen als ins Einzelne gehend. Überall, in der Bildung des Löwenfells, an dem die Haare rasch und flüchtig angelegt sind, in der Behandlung des Gesichts, in welchem die Flächen ohne Glättung und fast hart aneinanderstossen, lässt sich erkennen, dass der Künstler das Wesentliche seiner Aufgabe nicht in weitgehender Detaillierung sah. Durch die kräftige Unterschneidung an dem glatten vorderen Rande des Löwenfells, durch die Zerlegung des Haupthaars in einzelne kleine Büschel, durch die auffallende Vertiefung der Augenhöhle entsteht ein lebendiger Wechsel heller Lichter und tiefer Schatten, der eine starke malerische Wirkung hervorbringt.

Sehr verwandt ist die Kunstauffassung, aus welcher heraus der Frauenkopf — sei es eine Mänade, eine Ariadne oder wer sonst — gearbeitet ist, welche die Mitte der anderen Schale schmückt (Abb. 3/4), verwand in der Anordnung des Bildes, in der Bildung der Gesichtsformen, in der malerischen Behandlung des Reliefs. Aber die Züge des Frauenkopfes sind gemildert gegenüber den gewaltsamen Zügen des Herakles. Weich und zart ist das Profil des vollen Gesichts mit dem leicht geöffneten Munde. Aus dem wellig fliessenden Haar über der freien Stirn, das am Hinterkopf zu einem Knoten verschlungen ist, tauchen hier und dort die Blätter einer eingeflochtenen Epheuranke hervor, welche vorn in einer grossen Blüte zu endigen scheint; kleine losgelöste Löckchen spielen leise bewegt um Hals und Wange. Auf dem Scheitel liegt das Haar fester an und lässt den fein und lebendig gezeichneten

Kontur des Hinterkopfes deutlich heraustreten. Mit dieser Anmut des Kopfes vereinigt sich die kraftvolle Bildung von Hals und Brust zu glücklicher Zusammenwirkung.

Beide Schalen weisen deutlich sichtbare Spuren langen Gebrauches auf. Die Nase der Mänade ist, wie die Abbildung weniger deutlich bemerken lässt als das Original, sehr abgenutzt, und besonders der Nasenflügel ist in seinen Konturen stark verwischt. Auch am Mund und an fast allen sehr hochstehenden Teilen des Haares ist das Metall blank und abgerieben. Weniger stark sind diese Spuren an der Heraklesschale, doch auch hier sind abgeriebene und blanke Stellen an dem hochstehenden Löwenfell zu finden. Diese Abnutzungen sind, da die Schalen schwerlich täglich gebraucht wurden, gewiss nicht in ganz kurzer Zeit entstanden, aber als Mittel zur genaueren Zeitbestimmung reichen solche Eigentümlichkeiten nicht aus, um so weniger, als wir auch bei dem Schatz von Hildesheim und dem vom Boscoreale noch stärker abgenutzte Gefässe finden, die wohl erst der römischen Kaiserzeit angehören.

Der Versuch einer genaueren Zeitbestimmung geht von zwei Voraussetzungen aus, einmal, dass die Schalen originale Arbeiten sind und nicht Kopien etwa der römischen Kaiserzeit nach älteren Vorbildern, zweitens, dass beide Schalen gleichzeitig, wenn auch nicht Werke eines und desselben Künstlers sind. Die erste Voraussetzung gründet sich auf die Frische und die Leichtigkeit der Arbeit beider Embleme, die den Gedanken an eine spätere Kopie geradezu ausschliesst, die zweite auf die Gleichartigkeit der Kunstauffassung, die in den Schalen zum Ausdruck kommt. Für den Herakleskopf finde ich die nächsten Vergleichungspunkte in den Köpfen der pergamenischen Gigantomachie, während in jüngeren Werken der pergamenischen Kunstrichtung, wie dem am ehesten zur unmittelbaren Vergleichung sich darbietenden Kopf des Mithradates VI. im Louvre oder dem Kopf des Laokoon das Pathos übermässig gesteigert und fast gesucht erscheint. Dass dieser Eindruck von dem Herakleskopf der richtige ist, wird bestätigt durch den Umstand, dass sich auch für den Frauenkopf eine bessere Parallele nicht auffinden lässt als die Frauenköpfe von dem pergamenischen Friese. Die Verbindung anmutiger Gesichtsformen mit körperlicher Kraft ist den Frauenfiguren des Frieses und dem Kopfe der Schale in gleichem Masse eigentümlich. Die Augenhöhlen sind gross und tief, die Lippen voller Leben, das Kinn geht in leiser Anschwellung zum Halse über. Auch die Haartracht mit dem welligen Haar an den Schläfen, das am Hinterkopf fest anliegt und zu einem Knoten aufgebunden ist, ist an den Frauen des Frieses ganz gewöhnlich.

Hiernach sind die Schalen etwa um die Mitte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts gefertigt, sie sind die ersten uns bekannt gewordenen Silberarbeiten späthellenistischer Zeit und als solche für die Beurteilung der uns bekannten grossen Silberschätze von Hildesheim, Boscoreale und Bernay von höchster Bedeutung. Sie führen uns nachdrücklich vor Augen, wie unmittelbar die hellenistische Kunsttradition in Rom fortgesetzt worden ist.





Abb. 1/2. Heraklesschale aus dem Funde von Hermopolis.

Das Hauptinteresse konzentriert sich bei den Schalen von Hildesheim sowie von Boscoreale und Bernay im ganzen auf das Innenbild, die Gefässe selbst sind eigentlich nicht mehr als ein Halter für das Emblem. Als charakteristisches Beispiel für diese Eigentümlichkeit haben wir S. 244 die sicher römische Attisschale des Hildesheimer Silberfundes abgebildet. Die Geschichte, die von Verres überliefert wird, der bei seinen Plünderungen in Sicilien aus den Silberschalen die kostbaren Embleme ausbrach, während er die Gefässe selbst unberührt liess, findet durch nichts eine bessere Erläuterung als durch Schalen, wie die Attisschale. Unter den Schalen, die der Habsucht des Verres zum Opfer fielen, werden gewiss zahlreiche griechische Stücke gewesen sein. Aber dass die Römer in der einfachen Formengebung, die den Blick des Beschauers allein auf das Mittelbild lenken sollte, so getreu den griechischen Vorbildern folgten, das wird erst durch die Schalen von Hermopolis in vollem Masse bestätigt. Das ist um so wichtiger, als eine Vergleichung mit der Athenaschale von Hildesheim darauf führen musste, diese Schale allein der einfachen Schalenform gegenüber als griechisch erscheinen zu lassen.

Die Athenaschale, von der wir Seite 245 eine Abbildung geben, fällt, wie Winter im archäologischen Anzeiger 1897, S. 125 fg. ausführlich erörtert hat, aus dem Kreise der übrigen Stücke von Hildesheim und Boscoreale heraus. „Nicht nur, dass sie, von allen anderen Schalen abweichend, mit Fuss und Henkeln versehen ist, auch der ganze bildliche und ornamentale Schmuck macht sie fremd unter diesen.“ „Wie griechisch mutet das Palmettenband im Umkreis des inneren Randes an, eine reizende Fortbildung der Palmettenranken vom Erechtheion! Wie ruhig und tektonisch, wie massvoll und zurückhaltend bei allem Reichtum erscheint die Gesamtdekoration gegenüber der Ornamentik der meisten anderen Silbergefässe und wie stark wirkt hier das ganze Gefäss in allen seinen Teilen als einheitliches Kunstwerk, wie wundervoll geht Ornament und Bild zusammen, wie wird das Bild in seiner Pracht durch den glänzenden Rahmen gehoben im Gegensatz zu jenen anderen Schalen, in denen das Bild, das Emblem zu dem Ganzen nur in dem äusserlichsten Verhältnis steht, die Schale selbst nur Halter für das Emblem ist.“ Auch das Emblem mit der ganzen Figur der Athena weicht von den Emblemen der anderen Schalen ab, die nur eine Büste zeigen. Die Bildung der Athenafigur, besonders aber ihrer Gewandung, mit der Vorliebe für sehr völlige breit fallende Gewandmassen, dem Interesse am Stofflichen, der Ausführlichkeit in der Wiedergabe des Wirklichen bis in die Zufälligkeiten hinein, lässt die Schale den pergamenischen Skulpturen nahe verwandt erscheinen, welche die gleiche Kunstauffassung beherrscht. Sie steht demnach den Schalen von Hermopolis zeitlich sehr nahe. Wir sehen, wie beide Arten von Schalen, die mit besonderem Fuss und reichem ornamentalen Schmuck und die glatten fusslosen nebeneinander hergehen, und zwar scheint die letztere Gattung die beliebtere gewesen zu sein.





Abb. 3/4. Mänaden-Schale (?) aus dem Funde von Hermopolis.

Noch nach einer anderen Richtung hin sind die neuen Schalen von grosser Bedeutung. Wie bereits hervorgehoben wurde, sind mit den Schalen fünf unvollständige andere Stücke in den Besitz der Königlichen Museen gelangt. Unter diesen sind zwei Schalen bemerkenswert, die, wenn nicht alles täuscht, den beiden vollständigen Schalen als Gegenstücke gedient haben. Beide haben die Embleme, die sie zierten, eingebüsst, aber

ihr ursprüngliches Vorhandensein ist durch deutliche Spuren sichergestellt, und die Embleme waren genau so gross, wie die vorhandenen. Auch die Technik der Schalen in allen Einzelheiten und ihre Grösse ist völlig übereinstimmend. Das Gegenstück der Heraklesschale ist aus weniger feinem Silber gegossen, wie diese, und nur leicht gewölbt, die andere Schale ist durch Treiben hergestellt, wie die Schale mit dem Frauenkopf, aus reinem Silber und von der gleichen Tiefe wie diese.

Es überrascht zunächst bei der kleinen Anzahl von Gefässen des Schatzes, die auf uns gekommen sind, zweimal zwei als Gegenstücke gearbeitet zu sehen. Aber wenn wir mit den Monumenten zugleich die litterarische Überlieferung verfolgen, so stellt es sich deutlich heraus, dass die Sitte, kostbare Gefässe mit der Absicht einer dekorativ wirkungsvollen Aufstellung in zwei Exemplaren herstellen zu lassen, durch den Hellenismus zwar nicht aufgekommen, aber zur höchsten Ausbildung gelangt ist, wie sie denn dem stark ausgeprägten dekorativen Sinn dieser Zeit durchaus natürlich ist. Unter den Werken von Künstlern dieser Zeit, die Plinius namhaft macht, treten überall Gefässe paarweise auf. Unter den Geschenken, welche König Seleukos II. und sein Bruder Antiochos um 246 v. Chr. dem Heiligtum des Apollon von Didymoi stiftete, werden zwei kostbare grosse sogenannte Rhyta erwähnt — offenbar Gegenstücke. Aus späthellenistischer Zeit besitzen wir für die Herstellung kostbarer Prachtstücke in zwei Exemplaren, die als Gegenstücke wirken sollten, einen schlagenden Beleg in dem um das Jahr 100 v. Chr. verfassten, für die alexandrinische Kunst ganz besonders wichtigen Brief des Aristeas, in welchem er die Geschenke des Ptolemäus an den Tempel in Jerusalem aufzählt und unter denen je zwei goldene und je zwei silberne gewaltige Kratere die Hauptbewunderung des Schriftstellers hervorrufen. Auch unter den kostbaren Geräten, welche bei dem berühmten feierlichen Aufzug des Ptolemäus einhergetragen wurden, sind die meisten als dekorative Gegenstücke in zwei Exemplaren hergestellt gewesen. In den hellenistischen Wänden zweiten Stils in Pompei finden wir dieselbe Gewohnheit wieder. Hier sind häufig in die Architektur je zwei Vasen gesetzt, die in silberigem Ton gehalten sind und wie Silber- oder Glasgefässe wirken sollen. So wie diese Vasen gemalt sind, pflegte man in Wirklichkeit Prachtgefässe in zwei Exemplaren zu dekorativer Wirkung aufzustellen.





Abb. 5/6. Die Attisschale des Hildesheimer Silberfundes.

Die Prachtentfaltung unter den Diadochenfürsten, besonders unter den Ptolemäern, hat diese Gewohnheit, die wir bis in das Ende des fünften vorchristlichen Jahrhunderts zurückverfolgen können, besonders gefördert. Stellte man überhaupt grosse Prunkgefässe aus Edelmetall her, so ergab sich die Zusammenordnung zweier gleicher Gefässe ganz natürlich in einer Zeit, in welcher die dekorative Wirkung eines Kunstwerkes in der Umgebung ebenso wichtig erschien als sein künstlerischer Wert.

Der griechische Gebrauch hat der römischen Zeit als Vorbild gedient und so schliessen sich auch in der Zusammensetzung des Ensembles die grossen bekannten Silberschätze an den älteren hellenistischen Schatz von Hermopolis aufs engste an. Unter den Gefässen von Boscoreale finden wir nicht weniger

als zehn Paare von Bechern aller Arten, Näpfen, Krateren und Schalen. Der Hildesheimer Silberfund zeigt trotz seiner unorganischen Zusammensetzung, trotz des fragmentierten Zustandes, in den er bei der Ausgrabung geraten ist, Becher, Schalen und Näpfe in zwei Exemplaren — in einem Falle waren vier Schalen gleichartig gebildet. Zu einer weiteren Reihe von Gefässen desselben Fundes haben ehemals Gegenstücke existiert; selbst der zierliche Dreifuss, der künstlich aus den Fragmenten wieder hergestellt werden konnte, ist, wie die Inschrift beweist, noch einmal vorhanden gewesen. Auch in Bernay sind vielfach die Gefässe paarweise als Weihgeschenke dargebracht worden.



Abb. 7. Die Athenaschale des Hildesheimer Silberfundes.

JOHN EVERETT MILLAIS

VON *WERNER WEISBACH*

(Schluss.)

DAS *Porträt*, dem er sich besonders seit dem Ende der sechziger Jahre zuwandte, liess ihn den schädigenden Wirkungen des Genre nicht ganz erliegen und gab ihm von da an einen gewissen künstlerischen Halt. Seine glücklichste Zeit dafür reicht bis in den Anfang der achtziger Jahre.

Dass auf diesem Gebiete seine künstlerischen Fähigkeiten länger Stand hielten, erklärt sich vielleicht daraus, dass der Gegenstand zu intensiverem Sichversenken in das darzustellende Objekt zwang, während beim Genre, das der Intuition einen weiteren Spielraum lässt, die Selbstkontrolle keine so unmittelbar bedingte war.

Schon in seinem ersten präraffaelitischen Bilde führte Millais, wie wir gesehen, eine Reihe von Bildnissen aus seinem Freundeskreise ein. Die Scene des alten Herrn (Mr. James Wyatt, Verleger in Oxford) mit seinem Enkelkind entstand im zweiten Jahre seiner präraffaelitischen Periode. Für die überzeugungstreuen Präraffaeliten (Rossetti oder Burne Jones) war das Porträtieren nur eine sekundäre Beschäftigung. Ihnen diente das Bildnis weniger als Selbstzweck denn für Studieninteressen. Ausgeführte Porträts dieser Künstler sind ausserordentlich selten. Millais dagegen, dessen Entwicklung immer mehr von dem idealistischen Präraffaelitismus sich abwandte, pflegte das Porträtfach mit Vorliebe und gelangte darin zu einer Höhe der Leistungen wie vielleicht auf keinem anderen Gebiete.



Abb. 8. Millais, Ein Andenken an Velasquez.

Zunächst begann er mit Kinderbildnissen. Seine eigenen Kinder dienten ihm vielfach als Modelle. Die frischen, saftigen Töne, die seiner Palette damals eigen waren, befähigten ihn besonders zur Darstellung kräftiger, gesunder Kinder. Mit Vorliebe malt er kleine Mädchen im Alter von vier bis sechs Jahren, die mit grossen, leuchtenden Augen in die Welt blicken. Seine Genrebilder aus jener Zeit sind vielfach nichts anderes als Kinderporträts, denen irgend ein Genremotiv zu Grunde gelegt ist: Die reizenden Bildchen „My first sermon“ und „My second sermon“ (1863), ein kleines Mädchen, das bei dem Hören der ersten Predigt gespannt und mit neugierig interessiertem Ausdruck auf der Kirchenbank sitzt, bei der zweiten aber schon sanft entschlummert ist. Auf dem farbenprächtigen Bilde „Leisure hours“ sind zwei Kinder mit brennend roten Sammetkleidchen höchst wirksam auf dem Boden liegend dargestellt, wie sie den Goldfischen in einer Schale vor ihnen zuschauen. Mit ungemeiner Liebe vertiefte sich der Künstler in das Studium des Kinderlebens. Er beobachtete die Kleinen im Bettchen beim Schlafen oder beim Erwachen (Asleep, Just Awake 1867), beim Vergnügen des Tanzes (Menuet 1866) oder im Freien (Sisters 1868). All diese Werke sind von frischer, unmittelbarer

Wirkung und dem Leben sorgsam abgelauscht. Seine Laufbahn als Porträtist begann Millais also in erster Linie als Kindermaler. Die „Grossen“ sollten bald folgen.

Fast volle drei Jahrzehnte ist er der bevorzugte Porträtmaler der vornehmen Welt gewesen und zwar in gleicher Weise für Herren wie für Damen. Frauen voll Anmut und Liebreiz, Männer von Bedeutung und Ansehen haben durch ihn mit Vorliebe ihre Züge der Nachwelt überliefern lassen. Um den Ansprüchen, die damit an ihn gestellt wurden, zu genügen, ging er immer mehr darauf aus, seinen malerischen Stil zu vervollkommnen. Es konnte ihm nicht verborgen bleiben, dass seinem technischen Verfahren Mängel anhafteten, über die er auf dem bisher eingehaltenen Wege nicht hinauszukommen vermochte. Seine Malweise war hart und kalt. Die Wirkungen von Luft und Licht auf die menschliche Haut, wodurch diese Leben, Glanz und Wärme erhält, das sind Faktoren, die von ihm zu wenig in Betracht gezogen waren. Da fand er Belehrung, wo er es früher wohl am wenigsten erwartet hatte, bei den Alten.

In der Diploma Gallery der Royal Academy hängt ein Bild von Millais, das er, wie jeder Akademiker, bei der Aufnahme in die Akademie zu stiften hatte. Es stellt ein kleines Mädchen mit langem, blondem Haar in prächtigem, aus Schwarz und Rot zusammengesetztem Kleidchen, am Boden sitzend, dar und trägt die Unterschrift: A Souvenir of Velasquez.

Was hat das zu bedeuten? Ist es eine Künstlerlaune? Wollte er, der einstige Abtrünnige, der Akademie durch den Gegenstand schmeicheln? Hat er einen schon von Velasquez benutzten Vorwurf wieder verwertet? Oder ist es ein Glaubensbekenntnis?

Das Bild (Abb. 8), das mit breitem Pinsel gemalt, mit gewaltigen Strichen auf die Leinwand geworfen ist, so dass es erst in einiger Entfernung zu voller, dann aber desto eindringlicherer Wirkung kommt, bildet nicht etwa eine Ausnahme im Verlaufe der Thätigkeit des Malers. Andere gleichzeitige Bildnisse sind ihm eng verwandt. Alle legen sie Zeugnis ab von der veränderten künstlerischen Auffassungs- und Darstellungsweise gegenüber früheren Leistungen. Und alle zeigen sie uns, dass der Künstler ein Vorbild vor Augen hatte, dem er nachstrebte, dessen Leitung er sich von nun an anvertraute. Das war Velasquez.

Ob er auf der grossen Ausstellung zu Manchester im Jahre 1857, die die Hauptwerke des spanischen Meisters aus englischem Privatbesitz vereinigte, oder ob er auf andere Weise die ersten Anregungen durch seine Werke empfangen, das zu untersuchen bleibt den Biographen Millais' überlassen. Sicher ist jedenfalls, dass sein Einfluss seit den sechziger Jahren in seinen Bildnissen sich geltend macht.

Die beiden Gemälde „Stella“ und „Vanessa“ aus dem Jahre 1868 liefern neben dem Diploma-Bilde die klarsten Beweise dafür. Wir ziehen auch hier wieder solche Werke mit heran, die, als Genrebilder, unter Schaffung einer bestimmten Situation, gedacht, doch nichts anderes sind als Porträts von meist noch nachweisbaren Persönlichkeiten. Jene zwei Bilder stellen dasselbe schöne, schwarzhaarige Mädchen in reichem Rokokokostüm dar, nur in verschiedener Stellung und mit verschiedenem Ausdruck. Die malerischen Qualitäten bei beiden sind völlig die gleichen. Meisterhaft ist die Behandlung des farbenprächtigen, grossblumigen Kostüms. Hatte der Künstler früher mit ängstlicher Sorgfalt alles, aus nächster Nähe gesehen, bis ins Detail abgerundet und geglättet, so ist er jetzt zu einer wahrhaft grosszügigen Pinselführung vorgeschritten. Die Empfindung für malerische Valeurs ist bei ihm in hohem Masse lebendig geworden. Gross und breit angelegte Farbenflächen sind nebeneinander gesetzt. In der Nähe gesehen, bedeuten seine Bilder jetzt nur Anlagen, die dem einen Zwecke dienstbar gemacht sind, ihnen für die Betrachtung von dem angemessenen Standpunkt die richtige und beabsichtigte Wirkung, ihnen den Schein wirklichen Lebens zu verleihen.

Für die Art der Beleuchtung kam Velasquez als Muster ganz besonders in Betracht, wie sein Biograph es treffend bemerkt hat. „Die Beleuchtungsart, welche ihm mehr als irgend etwas die Aufmerksamkeit und Achtung der modernen Maler verdient hat, die, worin er keine Nebenbuhler hat, ist die Darstellung im allverbreiteten reflektierten Tageslicht mit dem Gegensatz warmer und kalter Massen.“ [1]) Das ist auch das Problem, das Millais, durch sein Vorbild beeinflusst, aufgreift.

Als Huldigung für den grossen Spanier ist also das Diploma-Bild zu verstehen. Den Velasquez legte er auch seinem Freunde, dem Maler Holl, ans Herz, als dieser sich auf eine Studienreise nach Spanien begeben wollte, und gab ihm den Rat mit auf den Weg, ihn sich gut anzusehen und zu studieren. [2])

Auch darin gleichen sich der englische und der spanische Maler, dass jeder in demselben Sinne ein nationaler Künstler gewesen ist. Das England seiner Zeit wird uns aus Millais' Bildern lebendig, wie das Spanien des 17. Jahrhunderts aus denen des Velasquez. In ihrem Auftreten und Gebaren hat er seine Landsleute unübertrefflich und mit feinem Gefühl für ihre Eigenheiten geschildert. Die Bildnisse seiner besten Zeit sind von höchster Natürlichkeit, ohne jede theatralische Pose. Jede Persönlichkeit wusste er von der günstigsten Seite aufzufassen. Kaum jemand dürfte

1) Justi, Velasquez II, p. 282.

2) Spielmann, Millais and his works. S. 61.

sich je darüber beklagt haben, unvorteilhaft dargestellt zu sein.

Und welcher Fülle von Schönheit und Liebreiz hatte er bei den von ihm porträtierten Frauen gerecht zu werden. Wie nur wenigen modernen Malern ist es ihm gelungen, die Harmonie in der weiblichen Erscheinung zu voller Geltung zu bringen.

Einen für die Gesamtwirkung nicht unwesentlichen Faktor stellt dabei das Kostüm dar, das für ihn stets ein ernstes malerisches Problem bildet. Er wusste der raffiniertesten Eleganz der Damen vollauf Genüge zu thun. Vor keinem Toilettenkunststück wich er zurück. Dabei kommt das geistige Element keineswegs zu kurz, so dass seine weiblichen Porträts niemals etwa nur den Eindruck von Modejournal-Damen machen.

Die siebziger Jahre bezeichnen für ihn den Höhepunkt auf dem Gebiete des Porträtfachs. Eine noch mehr verfeinerte Malweise als bei Stella und Vanessa tritt uns in der „Frau des Spielers“ 1869 entgegen, einem zarten, jungen Geschöpf, das mit wehmütigem Blick an einen Tisch tritt, auf dem einige Karten liegen als Zeugnisse des eben stattgefundenen Spieles. Die Halbschatten sind noch sorgfältiger gegeneinander abgestimmt, und der Übergang der Töne ohne jede Glätte doch von grösster Weichheit. Einen der grössten Triumphe des Künstlers bezeichnet das im Jahre 1871 entstandene Bild „Yes or no?“ (Abb. 9). Es stellt die Schwägerin des Malers, Mrs. Stibbart, dar. Die Frage bezieht sich auf das Bildnis eines Mannes, das die schöne, junge Frau soeben mit einem Briefe erhalten hat. Der Künstler liebte es, und es lag im Geschmack des englischen Publikums, den Bildern eine solche Pointe zu geben. Die Haltung des schlanken Körpers mit den rückwärts zusammengelegten Händen, in denen die Photographie des Mannes ruht, ist von ungezwungener, höchst vornehmer Eleganz. Das von links kommende Licht beleuchtet die scharfe Profillinie und lässt einige Strähnen des rotgoldenen Haares hell erglänzen. Wunderbar ist der unbestimmte, träumerische Blick getroffen. Koloristisch ist es die feinste Valeurmalerei, die dem Künstler je gelungen.



Abb. 9. Millais, Ja oder Nein?

Im Gegensatz zu diesem auf einen tiefen Ton gestimmten, duftig zarten Frauenbildnis zeigt das nächste Gemälde, drei Schwestern beim Whist (Hearts are Trumps 1872), die hellste Farbenfreude. Vor einem japanischen Wandschirm sitzen drei junge Mädchen (Misses Armstrong), umgeben von üppiger Blumenpracht. Ihre Gedanken sind mit Eifer auf das Spiel gerichtet. Eben hat die eine ausgespielt und lässt den Blick prüfend auf der Schwester ruhen, die das Auge aus dem Bilde heraus auf den Beschauer lenkt, als wollte sie ihn in der kritischen Lage um Rat fragen; die dritte, deren feines Profil sich von den Blumen im Hintergrunde abhebt, überschaut, um nach dem Zuge der Schwester vorbereitet zu sein, noch einmal ihr Spiel. Man kann den Vorgang kaum feiner psychologisch motivieren. Die Handlung ist auf einen Punkt koncentriert und die spannungsvolle Erwartung teilt sich dem Beschauer mit. Und zudem — Herz ist Trumpf. — Für die Komposition benutzte Millais als Vorbild die „Waldgraves“ von Josuah Reynolds. Es war alles von ihm so auf die Gesamtwirkung berechnet, dass sogar die Kostüme nach seinen Zeichnungen angefertigt worden waren. Denkt man an die Schwierigkeiten, die das Gruppenbild den Malern bietet und denen sich nur die grössten

unter ihnen gewachsen zeigen, so wird man der Leistung seine Bewunderung nicht versagen können. Angesichts solcher Arbeiten kann man der Verurteilung Millais' in Bausch und Bogen seitens einiger moderner Kritiker nicht scharf genug entgegentreten.

Im gleichen Jahre (1872) entstand das kraftvolle Bildnis einer alten Dame (Mrs. Heugh). Die beinahe reliefartig aufgetragenen und kaum verriebenen Farben geben dem Gesicht eine ausserordentlich plastische, derb lebenswahre Wirkung. Was die malerische Behandlung betrifft, so steht diesem Bildnis das des Sir John Fowler (1868) ausserordentlich nahe. Sollten sie beide vielleicht durch Ferdinand Gaillard beeinflusst sein, an dessen Porträts ihre Technik auffallend erinnert[1]?

Vielleicht den grössten Ruhm unter allen Millaisschen Porträts erlangte das der Mrs. Bischoffsheim (Abb. 10). Eine üppige, siegesgewisse Frauenschönheit mit schwarzem Haar, in reichem Damast-Kostüm à la Watteau, steht sie vor einer schweren Portiere und scheint im Dämmerlicht ihres Toilettenzimmers, die Hände vorn zusammengelegt, noch einen letzten prüfenden Blick in den Spiegel zu werfen. Alles ist hier in weichen, duftigen Tönen gehalten. Eine fein empfundene Harmonie schwebt über dem Bilde, das eine wohlthuende Wärme ausstrahlt.



Abb. 10. Millais, Porträt der Mrs. Bischoffsheim.

Es kann hier nicht die Aufgabe sein, die ganze Reihe vortrefflicher Frauenporträts vorzuführen. Als die hervorragendsten seien nur noch folgende erwähnt: 1875 „No", auch dies die Antwort eines jungen Mädchens auf einen empfangenen Brief, 1876 „Stich, Stich, Stich", höchst interessant durch das Spiel des Lichtes auf dem feinen Gesichte des nähenden Mädchens, und die Zwillingstöchter des Herrn T. R. Hoare, beide in originellem Jagdkostüm und von verblüffender Schärfe des Ausdrucks, aber schon ein wenig glatt behandelt, auf voller Höhe dann wieder im Jahre 1879 das Porträt der Mrs. Jopling, von höchster Grazie und feinster malerischer Qualität, und im Gegensatz dazu im Jahre 1880 das der Mrs. Perugini, ein gross behandeltes Werk von packender Energie.

Als Herrenporträtist ist Millais nicht gleich glücklich gewesen. Was bei den Frauenbildnissen eine grosse Rolle spielte, das Kostüm, die Haltung, überhaupt die ganze Art sich zu geben, trat hier mehr zurück. Bei dem modernen Manne konzentriert sich fast die ganze Summe des Charakteristischen im Kopf. Die Physiognomie ist das in erster Linie Bestimmende. Die ganze Umgebung wurde daher von Millais in seinen Männerporträts ziemlich nebensächlich behandelt. Das Interieur deutete er meist nur flüchtig an, so etwa einen Schreibtisch, an dem ein Gelehrter sitzt u. a. Die Kleidung fand hier der Durcharbeitung des Kopfes gegenüber nur eine summarische Wiedergabe. — Repräsentationsbilder in schlechtem Sinne, auch wenn die Gemälde für Repräsentationszwecke bestimmt waren, hat er niemals geschaffen.

Aber es ist ihm nicht gelungen, jene Konzentration auf den Kopf so durchzuführen, dass sich die ganze Persönlichkeit darin kondensiert. Die Züge sind nicht markant genug, die Farbengebung ist zu weich, oft sogar weichlich, was bei Frauenbildnissen eher am Platze erscheint. Es fehlt diesen Männerporträts jeder grosse Zug. Der Künstler steht den Persönlichkeiten etwas zu kühl, zu objektiv gegenüber. Er geht mehr den äusseren Formen des Gesichtes nach, als dass er in die Tiefen der Seele hinabzusteigen und dort schlummernde Geheimnisse an die Oberfläche zu zaubern versuchte. In diesem Sinne etwa die künstlerische Höhe eines Watts zu erreichen, blieb Millais versagt. Wohl hatte er Gelegenheit, neben einer Anzahl von Leuten, die sich vornehmlich des guten Tones wegen von ihm malen liessen, eine Reihe wirklich bedeutender Persönlich-

1) Vgl. die beiden Porträts Gaillard's im Musée du Luxembourg, von denen das des M. de Ségur im Jahre 1866 im Salon ausgestellt war, das der alten Dame (Mme. de R.) 1871 datiert ist.

keiten zu porträtieren. Grosse Gelehrte, Staatsmänner und Künstler haben ihm gesessen. Der Mangel an jener durchdringenden psychologischen Vertiefung macht sich bei den meisten bemerkbar. Zu den besten Leistungen dürften zu zählen sein: Sir John Fowler (1868), Sir John Kelk (1870), George Grote (1871), Sir James Pagett (1872), Sir William Sterndale Bennett (1873), Earl of Shaftesbury (1877), Gladstone (Abb. 11) u. a.

Besser als alle diese ist ihm indessen das Bildnis des alten Towerwächters in seinem scharlachroten, altmodischen Ornat gelungen, der, seiner Würde bewusst, auf seinen Stock gestützt, dasitzt, ein Motiv, das sich allerdings wieder dem Genre nähert, und bei dem eine Reihe von Äusserlichkeiten bedeutend mitspricht. (Abb. 12.)

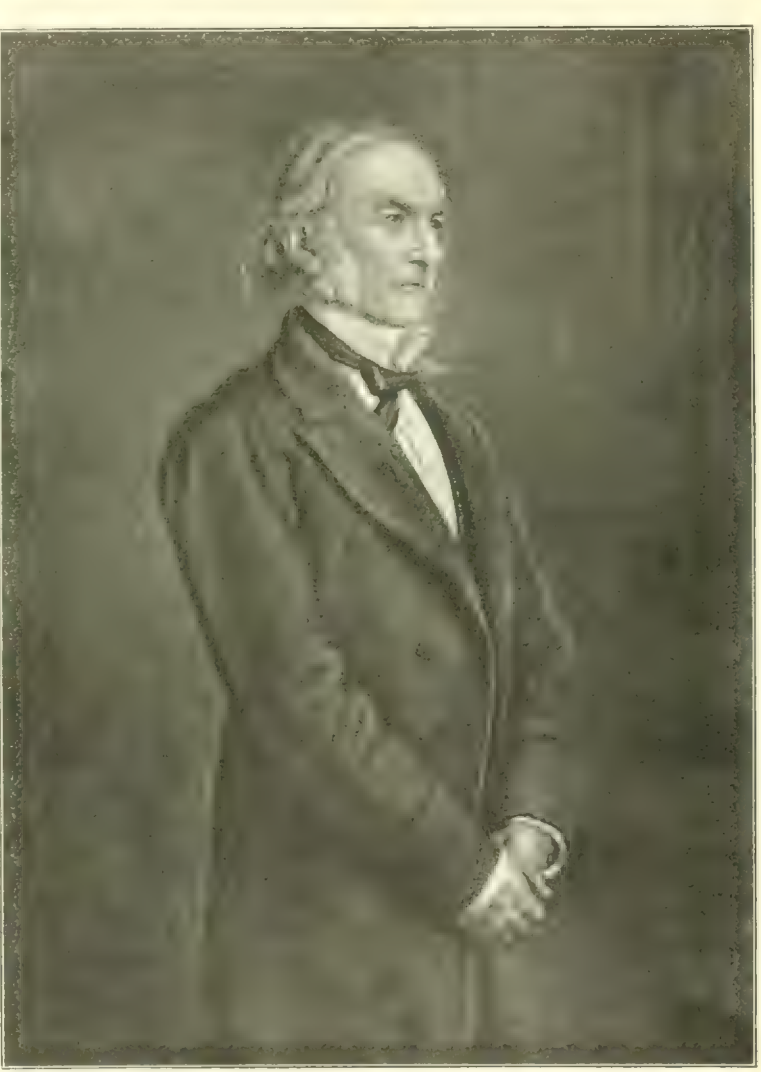


Abb. 11. Millais, Porträt des Mr. Gladstone.

Es kam jedoch eine Zeit, da auch im Porträtfach ebenso wie im Genre ein starker Rückgang des Künstlers deutlich genug zu Tage tritt. Als die Aufträge sich häuften, die Produktion immer mehr ins Masslose stieg, da sank die Qualität der Bilder auf ein Niveau, das über ein allgemeines Mittelmass nicht hinausragte. Waren die grossen Meister der Valeurmalerei, wie etwa Rembrandt, Hals, Velasquez, in ihrem Alter zu einer immer grosszügigeren, immer breiter angelegten Malweise vorgeschritten, die die Verschmelzung der Farbenflächen dem Auge des Beschauers überlässt, so ging Millais vielmehr dazu über, die Töne durch Lasuren ineinander überzuleiten und abzuschwächen, so dass er schliesslich in eine glatte und konventionelle Manier verfiel, die lediglich auf das banal Gefällige ausging. Bildnisse wie die der Marquise von Salisbury (1883), der Mrs. Stuart Wortley (1887), des Mr. Wertheimer (1888) u. a. liefern den besten Beweis für diese Behauptung. Was Hermann Helferich einmal fein und treffend von einem der späteren Frauenbildnisse gesagt hat: Millais hätte ihrer Natur mehr einen Steckbrief ausgestellt, kann man überhaupt auf die meisten der letzten Porträts anwenden.

Ein merkwürdiges und psychologisch höchst interessantes Problem in Millais' künstlerischer Laufbahn haben wir darin zu erkennen, dass er nacheinander den verschiedenen Gebieten der Malerei sein Hauptinteresse zuwendet, und, wenn er auf dem einen in seinen Leistungen nachzulassen beginnt, sich auf ihm gleichsam erschöpft hat, mit desto grösserer Intensität sich auf ein neues wirft und alle ihm innewohnenden Kräfte darauf zu konzentrieren scheint. So begannen seine Erfolge als Porträtmaler, als er im Genre den Höhepunkt seines Könnens überschritten. Und als das Porträt immer mehr und mehr einer schablonenhaften Manier verfiel, da fand er in dem *Landschaftsbilde* ein Gebiet, an das er gegen Ausgang seines Lebens sein Herz hing, und auf dem er noch manches Vortreffliche leistete.

Wie bereits bemerkt wurde, hatte er in seiner ersten präraffaelitischen Zeit das Bestreben, jedes einzelne Objekt in der Landschaft seiner Form nach möglichst korrekt und bis ins Kleinste wahrheitsgetreu wiederzugeben. Ein krasses Beispiel dafür bietet das Bild „Ophelia“ in der Tate Gallery, wo alle Gegenstände des Vorder- wie des Hintergrundes in gleich minutiöser Weise ohne Berücksichtigung der atmosphärischen Luftverhältnisse zur Darstellung ge-

bracht sind, so dass das Ganze etwa einen mosaikartigen Eindruck hervorbringt. Eine Landschaft in ihrer Totalität zu erfassen, ist ihm damals noch nicht gelungen. In einzelnen seiner Genrebilder wusste er allerdings durch Einführung farbiger Kontraste in der Art der Beleuchtung (Sonnenuntergang, Abenddämmerung) sich gewisser Stimmung erzeugender Momente zu bedienen, die bei seinem Gefühl für malerische Effekte ihre Wirkung nicht verfehlen (Autumn leaves, The Vale of Rest, Sir Isumbras). — Es folgte die Zeit, da er sich hauptsächlich den Menschen zum Gegenstand seines Studiums erkor. Die landschaftlichen Hintergründe, die sich auf seinen Porträts vorfinden, sind häufig nur flüchtig und wenig liebevoll durchgeführt, teilweise in Anlehnung an die Meister der altenglischen Schule Reynolds und Gainsborough.

Doch ihn, der jedes Jahr gen Norden zog, der sich nirgends wohler als in den schottischen Bergen fühlte, wo er bei Jagd und Fischfang in unmittelbarste Berührung mit der Natur trat, reizte es bald, sich im selbständigen Landschaftsbilde zu versuchen. Ein Gefühl für das, was an der Landschaft darstellenswert war, mit Rücksicht auf seine besondere künstlerische Begabung, entwickelte sich bei ihm stärker und stärker. Sein Verhältnis zur Natur wurde ein subjektiveres, im Gegensatz zu dem mehr botanisch formalen Interesse, mit dem er sie zuvor betrachtete. Es fehlte ihm jedoch jener höchste Grad von Sensitivität, der ihn befähigt hätte, die Natur in ihren geheimsten Offenbarungen zu belauschen, ihre nur dem feinfühligsten Auge zugänglichen Effekte zur Darstellung zu bringen. Kein starkes, übermächtiges Temperament begehrte sich in der Landschaft auszusprechen, das ihr innewohnende Stimmungselement seiner ureigenen Veranlagung gemäss zu reproduzieren.

Abb. 12. Millais, Der Towerwächter.

Wie weit es ihm gelang, eine stimmungsvolle Landschaft zu malen, zeigt das im Jahre 1870 entstandene Bild „Chill October“ (Abb. 13). Ein trüber Herbsttag. Inmitten eines schilfreichen Sumpflandes steht eine Baumgruppe, über die der Sturm hinfegt. Über eine weite Fläche schweift der Blick zu den Bergen im Hintergrunde, eine traurige, trostlose Öde. Was der Künstler auf die Rückseite dieses Bildes geschrieben hat, erscheint bezeichnend für die Absichten, die er verfolgte, und gleichsam programmatisch. Ich will versuchen, es in der Übersetzung wiederzugeben: „Chill October“ wurde nach einem stillen Wasser des Tay gerade hinter Kinfauns bei Perth gemalt. Die Scenerie, einfach wie sie ist, hatte schon Jahre bevor ich sie malte Eindruck auf mich gemacht. Der Reisende zwischen Perth und Dundee kommt an der Stelle, wo ich stand, vorbei. Gefahr auf beiden Seiten — die Flut, die schon einmal meine Tafel fortgetragen hatte, und die Eisenbahnzüge, die mein Werk in den Fluss zu blasen drohten. Ich wählte den Gegenstand *um der Stimmung willen*, die er stets in mir erweckte, und ich bin glücklich, daran zu denken, dass die künstlerische Übertragung das Publikum in gleicher Weise berührte, obwohl eine Anzahl meiner Freunde damals kaum zu verstehen vermochte, was ich eigentlich an solcher Scenerie malenswert fand. Ich machte keine Skizze dafür, sondern malte jeden Strich nach der Natur auf die Leinwand selbst, unter belästigenden Anfechtungen von Wind und Regen. Die Studie allein entsprach der Wirkung.“

Sicherlich ist dem Bilde ein bedeutender Stimmungsgehalt nicht abzusprechen, der vielleicht stärker als bei irgend einer anderen Landschaft Millais' sich geltend macht. Auch dieses giebt indessen keine nur momentane Stimmung wieder. Es wirkt nicht, wie überhaupt keines der Millais'schen Gemälde, wie ein einmaliges Erlebnis. Die fertige Arbeit bildet gleichsam den Niederschlag einer Reihe von Eindrücken; Eindrücke, welche sich in der Phantasie des Künstlers zu einer bestimmten festen Vorstellung verdichteten, der er Ausdruck zu leihen versucht hat. Dem Impressionismus hat er fern gestanden. — Zur Bekräftigung des eben Gesagten dürfen wir vielleicht auch einen Passus des oben angeführten Bekenntnisses heranziehen: „Ich wählte den Gegenstand um der Stimmung



Abb. 13. Millais, Oktoberkühle.

willen, die er *stets* in mir erweckte.« Nicht ein augenblicklicher Impuls, hervorgerufen durch momentane Licht- und Farbeneffekte, bietet die Veranlassung für die Wahl eines Motives, sondern der formale Charakter der Landschaft ist zunächst stets das Primäre, das den Künstler zur Darstellung reizt.

Seit dem Jahre 1870 begegnen uns Landschaftsbilder, in geringen Abständen, bis an das Lebensende des Meisters, fast ausschliesslich Herbst- und Winterlandschaften, da Millais, wie die meisten Engländer, vornehmlich diese Jahreszeiten auf dem Lande zuzubringen pflegte. Scenerieen, die ihm Gelegenheit bieten, sein grosses koloristisches Talent zu verwerten, üben immer wieder die Hauptanziehung auf ihn aus. Welche Anregung bot ihm da die herbstliche englische Landschaft mit ihrem Reichtum an Laubbäumen, ihren reizvollen Farbenkontrasten. Baumgruppen am Ufer eines Baches, deren buntes Laub die Strahlen der Herbstsonne durchleuchten, so dass ein mannigfaltiges Farbengewühl entsteht, in der klaren Luft ungeschwächt durch mildernde atmosphärische Einflüsse, zeigt uns „Flowing to the river“ 1871. Auch die winterliche Landschaft giebt dem Künstler Gelegenheit zur Anwendung wirksamer farbiger Gegensätze. Da sehen wir in dem Bilde „Blow, blow, thou winter wind“ eine Wiese am Rande eines Waldes von blendend weissem Schnee bedeckt. In der Mitte ragt eine einzelne Fichte, von der der Wind den Schnee abgeschüttelt hat, schwarz und gigantisch in die Lüfte. Dunkles Gestrüpp steigt hier und dort aus dem glänzenden Boden hervor. Die kleinen Figuren dienen nur als Staffage: eine Frau mit ihrem Kind im Arm, die den Unbilden der Witterung nicht zu trotzen vermag, ist vorn niedergesunken. Der Mann verlässt sie. Ihm bellt ein Hund nach, der bei der Herrin auszuharren scheint.

Stets sind es grosse Ausschnitte aus der Landschaft, die der Künstler giebt, Übersichten über weite Flächen. Irgend ein beliebiges kleines Stück Land auf seine intimsten künstlerischen Reize hin zu beobachten, lag seiner Sinnesart ferner. Er liebte es, sich im Grossen zu ergehen und wählte auch meist ein stattliches Format für derartige Bilder. Häufig fehlt es diesen Naturausschnitten an bildmässiger Geschlossenheit.

Seine perspektivischen Wirkungen erreicht er



Abb. 14. Millais, Am Rande des Moors.

mehr dadurch, dass er durch entsprechende Verteilung fester Objekte das Auge in die Tiefe zu ziehen sucht, als durch Anwendung einer reichen Skala von Tonwerten in modern malerischem Sinne. Bei den Vordergründen macht sich noch öfter die Neigung zu allzu reicher Detaillierung bemerkbar. Dagegen sind die Hintergründe meist etwas summarisch behandelt und stehen nicht recht im Einklang mit den vorderen Partieen, so dass sie gleichsam als tote Stellen aus dem Rahmen des Ganzen herausfallen. Der Gesamteindruck hat darunter zu leiden.

Das Gesagte veranschaulicht vielleicht am besten das im Jahre 1874 entstandene Bild The Fringe of the Moor (Abb. 14), das eine grüne Berghalde darstellt: vorn ein Zaun und braunes Gestrüpp, in der Mitte zwei gewaltige Bäume, Bergzüge in der Ferne. Ein Bild, reich an wirkungsvollen farbigen Effekten und ungemein frisch in der Auffassung, dem ein Duft würziger Bergluft zu entquillen scheint. Je mehr sich das Auge jedoch in die Tiefe versenkt, desto sichtbarer wird das Unvermögen des Künstlers, den unter dem Schleier der Ferne verschwimmenden Horizont mit seinen malerischen Mitteln glaubhaft und wirklichkeitsgetreu zu veranschaulichen.

Allmählich wurde er auf dem Gebiete immer vielseitiger. Unablässig fortschreitend suchte er seine technischen Fähigkeiten mehr und mehr zu vervollkommnen. Er wandte sich Aufgaben zu, die ihn vorher gar nicht beschäftigt hatten. In dem Bilde The moon is up and yet it is not night (1890) sehen wir ihn sich in die geheimnisvollen Reize nebeligen Dämmerlichtes versenken, das alle Kontraste sich mildern, alle Formen sich auflösen lässt. Ein grauer Dunstschleier liegt über der Waldlichtung, in der sich Hirsche tummeln. Der Versuch, mit feiner abgestimmten Tönen zu arbeiten, ist ihm hier gelungen. Endlich gelangte er dazu, auch schmalere Naturausschnitte koloristisch zu verwerten. Ein Motiv, das einen Farbenpoeten wie Harrison reizen könnte, hat er, noch im Jahre 1892, in dem Bilde Halcyon Weather vortrefflich zur Darstellung gebracht. Hochragende Bäume mit spärlichem Herbstlaub erheben sich unter klarem Himmel am Ufer eines dunklen Teiches und spiegeln sich in dem ruhigen Wasser, auf dessen Oberfläche bunte Blätter schwimmen; das alles in einen prächtigen Farbenaccord zusammenklingend.

Die auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei in rastlosem Streben erlangten Fähigkeiten machen sich noch in den religiösen Bildern der beiden letzten Lebensjahre, St. Stephan 1895 und The Forerunner 1896, vorteilhaft bemerkbar. Das war für ihn ein unverlierbares Gut.

Diese letzte Seite seiner künstlerischen Bethätigung wird jedenfalls mit dazu beitragen, einen Begriff von seiner ausserordentlichen Vielseitigkeit zu geben. Nimmt man hinzu, dass er auch als Illustrator mit Erfolg thätig gewesen ist, so wird man seiner künstlerischen

Potenz auf den verschiedensten Gebieten die gebührende Achtung nicht versagen können. Dass zugleich mit dieser Vielseitigkeit verbunden und teilweise durch sie begründet gewisse Mängel und Unvollkommenheiten sich geltend machen, ist gebührend hervorgehoben worden. Nichts hat Millais in seiner Wertschätzung mehr geschadet als das für einen Mann seiner Begabung beinahe beispiellose Sinken der Kräfte in der letzten Epoche seines Lebens, in der deutlich genug die Tendenz hervortritt, lieber allgemein Gefälliges und Verständliches als künstlerisch Reifes und Durchdachtes darzubieten. Die Seichtheit dieser letzten Produktionen ablehnen zu wollen, kann keinem ernsten Kritiker in den Sinn kommen. Das veranlasste auch Robert de la Sizeranne in seinem geistvollen Buch über die modernen englischen Maler, sicherlich zu hart, Millais' Entwicklungsgang in den Satz zusammenzufassen: De Ruskin au Pears soap. [1])

Am ehesten wird man, glaube ich, dem Künstler Millais gerecht werden, wenn man ihn, wie wir es zu thun versucht haben, in der ersten Epoche seines Lebens als Genremaler, in der zweiten als Porträtist, in der dritten als Landschafter würdigt. Er ist keiner von den bahnbrechenden Geistern gewesen, die, unbeirrt ihren eigenen Weg schreitend, auf Generationen hinaus bestimmend wirken, aber er hat seine Nation, ihrem Geschmacke sich — teilweise vielleicht zu sehr — anpassend, mit einer Fülle von Schönheit, durch echte Kunst ins Leben gerufen, beschenkt, dass sie ihm billigerweise ihre Dankbarkeit nicht versagen kann. Durch ein Denkmal, das ihm vor der Tate Gallery errichtet werden soll, sucht sie zu bekunden, dass sie ihn unter die Grossen dieses Jahrhunderts zu rechnen gewillt ist.

1) Das bezieht sich auf ein Bild „The Bubbles", das Millais im Jahre 1886 auf Bestellung der Seifenfirma Pears als Vorlage für ein Plakat gemalt hatte.

DÜRER'S ÄSTHETISCHES GLAUBENSBEKENNTNIS

VON KONRAD LANGE

(Schluss.)

VOR allen Dingen ist es aber ganz unmöglich, den höchsten Grad der Schönheit zu bestimmen. Selbst ganz verschiedene Dinge können uns unter Umständen gleich schön erscheinen. „Unterschiedliche Ding, die beede schon sind, sind nit leichtlich zu erkennen, welches schoner sei" (291, 1). „Dann es ist wol müglich, dass zwei unterschiedliche Bild gemacht werden, keins dem anderen gemäss, dicker und dünner, dass wir nit wol urteilen künnen, welches schöner sei" (300, 16, vgl. 303, 29). „Aber die Hübschheit ist also im Menschen verfasst und unser Urteil so zweifelhaftig dorinnen, so wir etwan finden zween Menschen, beede fast schön und lieblich, und ist doch keiner dem andern gleich in keim einigen Stück oder Teil, weder in Mass noch Art, wir verstehn auch nit, welcher schöner ist, so blind ist unser Erkanntnuss. Deshalb, so wir daruber Urteil geben, ist es ungewiss. Aber in etlichen Teilen mag dannacht Einer den Andern ubertreffen, und obs uns gleich unkanntlich ist" (228, 9, vgl. 352, 23. 364, 10). „Dann es lebt Keiner uf Erdrich, als wir gedenken, der do alle Wolgestalt an ihm hab. Dann ist Mancher schon, nochdann findt man ein Anderen, der in anderen Dingen noch schoner ist dann der, wiewol ihn Jener in etlichen Teilen mag ubertreffen" (364, 5, vgl. 352, 13).

So kommt denn Dürer, nachdem er sich redlich abgemüht und die Frage von allen Seiten untersucht hat, zur vollen Resignation, nämlich zu dem Resultat: „Die Schönheit was das ist, das weiss ich nit, wiewol sie viel Dingen anhangt" (300, 19, vgl. 303, 33. 288, 27). Und in echt platonischer Weise (s. oben IX, 136) kleidet er das in die Form, dass nur Gott die höchste Schönheit kenne und besitze. „Van der hübschten Gestalt der Menschen roten wir (d. h. es ist Sache des Ratens, welches die hübscheste Gestalt sei). Aber der Macher der Welt weiss, wie die in einer Perschan sein sollt, wir kümmen schwerlich van Weitem ein wenig hinzu, wenn es wol gerät" (352, 5). „Niemands weiss das dann Gott, die Schon zu urteilen" (290, 25, vgl. 300, 12. 303, 22). „Aber Gott weiss Solichs allein, wem ers offenbarte, der wesst es auch. Die Wahrheit hält allein innen, welch der Menschen schönste Gestalt und Mass kinnte sein und kein andre" (221, 35, vgl. 359, 10).[1] „Und der Verstand der Menschen kann selten fassen, das Schön in Creaturn recht abzumachen. Und obgleich wol wir nit sagen künnen von der grössten Schonheit einer leiblichen Creatur, so find wir doch in den sichtigen Creaturen ein soliche übermässige Schonheit unserm Verstand, also dass soliche unser Keiner kann vollkummen in sein Werk bringen" (225, 26). Das heisst mit andern Worten: Obwohl wir nicht behaupten können, irgend ein Wesen, irgend eine Proportion sei die schönste, so finden wir doch in der Natur selbst, unter den wirklichen Menschen so schöne, dass wir ihre Schönheit mit unserer Kunst nicht einmal annähernd erreichen können.

Damit hat Dürer das entscheidende Wort gesprochen: Keine Proportion ist die schönste. Überhaupt ist die Schönheit nichts Objektives, Begriffliches, sondern etwas Individuelles. Sie thront nicht als Prinzip in erhabener Höhe über der Welt, sondern ist auf dieser Erde vorhanden, legt sich in zahlreiche einzelne Schönheiten auseinander. Und diese einzelnen sichtbaren Schönheiten repräsentieren für unsere Erkenntnis den Höhepunkt der Schönheit überhaupt.

Dürer ist sich wohl selbst nicht ganz klar darüber gewesen, dass er sich damit auf einen prinzipiell anderen Standpunkt stellt als die antike und italienische Ästhetik. Wie himmelweit verschieden ist diese Auffassung von derjenigen, die sich in dem eklektischen Verfahren des Zeuxis und des Alberti ausspricht oder gar von der platonischen idea, von der Rafael dem Baldassare Castiglione gegenüber behauptete, dass er von ihr ausginge, wenn er ein schönes Weib malen wollte! Denn was hat es für einen Zweck, nach einem allgemeinen Schönheitsideal zu streben oder das Schöne eklektisch aus zahlreichen Einzelerscheinungen zusammenzusuchen, wenn man in der Natur selbst so schöne Wesen finden kann, dass es der Kunst unmöglich ist, auch nur annähernd ihre Schönheit zu erreichen?

Manchmal scheint es auch, als ob Dürer sich

1) Der Gedanke findet sich übrigens auch in Paciolis Divina proportione.

dieses Gegensatzes zu seinen italienischen Vorgängern wenigstens dunkel bewusst gewesen wäre. Denn auf wen anders als auf sie, speziell auf Jacopo de' Barbari sollen sich die Worte beziehen:

„Und ich halts darfür, je genäuer und geleicher ein Bild den Menschen ähnlich gemacht würdet, je besser dasselb Werk sei ... Aber Etlich sind einer andern Meinung, reden darvan, wie die Menschen sollten sein. Solchs will ich mit ihnen nit kriegen. Ich halt aber in Solchem die Natur für Meister und der Menschen Wahn für Irrsal. Einmal hat der Schopfer die Menschen gemacht, wie sie müssen sein, und ich halt, dass die recht Wolgestalt und Hübschheit unter dem Haufen aller Menschen begriffen sei. Welcher das recht herausziehen kann, dem will ich mehr folgen dann dem, der ein neu erdichtte Mass, der die Menschen kein Theil gehabt haben, machen will" (351,9).

Es ist dies wohl die treffendste und entschiedenste Absage, die jemals ein deutscher Künstler der griechisch-italienischen Ästhetik mit ihrer Idealisierungstheorie hat zu teil werden lassen. Die Kunst hat ihrem Wesen nach die Tendenz der Individualisierung. Sie strebt nicht danach, eine Idee der Schönheit darzustellen, die Welt schöner zu machen als sie ist, sondern das einzelne Schöne, was Gott geschaffen hat, in der Natur aufzufinden und nachzuahmen. Das ist die Überzeugung, zu der sich Dürer nach über 30 jährigem Suchen hindurchgerungen hat. Jahrelang hatte er unter dem Einfluss jener griechisch-welschen Ästhetik gestanden. Mit dem Feuer jugendlicher Begeisterung und dem Ernst des reifen Forschers hatte er nach dem Stein der Weisen gesucht, dessen Besitz ihn zum Herrn des Schönheitsgeheimnisses machen sollte. Er hatte ihn nicht gefunden. Da bäumt sich seine angeborene deutsche Empfindung, sein naiver und gesunder Realismus gegen all diese Phrasen von der Verschönerung der Natur auf. Er will nichts davon wissen, dass der menschliche Leib einem Idealtypus zustrebt. Gott hat die Menschen vielmehr geschaffen, wie sie sein sollen, und der Maler kann nichts besseres thun als sie ganz einfach so darzustellen, wie sie sind.

Das schliesst ja natürlich nicht aus, dass der Maler, wo einmal ein Modell für den betreffenden Zweck nicht so recht passt, ein anderes mit zu Hilfe nehmen oder aus der Erinnerung charakteristische Züge hinzufügen darf. Und in diesem Sinne behält der Satz von der eklektischen Nachahmung der Natur immerhin eine gewisse Gültigkeit. Aber auch da darf man sich nicht mit einem äusserlichen Zusammenlesen begnügen, sondern muss vor allen Dingen suchen, die innere Glaubwürdigkeit zu wahren, den Schein des individuellen organischen Lebens hervorzubringen.

Damit kommen wir aber ganz von selbst auf die realistische Naturnachahmung als Ersatz für das verloren gegangene oder geleugnete Schönheitsideal. Wenn der Reiz der Kunst nicht in bestimmten Formen, bestimmten Proportionen liegt, oder wenigstens nicht in erster Linie in ihnen liegen kann, so kann er nur in der Darstellung der Natur als solcher, das heisst in der Glaubwürdigkeit, in der Illusion liegen.

Und das ist es auch in der That, was Dürer immer betont, wo er Anweisungen über die Art der Benutzung und Veränderung seiner Normalproportionen giebt. Stets ist es die Natur, auf die er als das höchste Vorbild, als Regulativ und Korrektiv hinweist. Nachdem er die Wirkung der verschiedenen Komplexionen erörtert und betont hat, dass man die Unterschiede dick und dünn, lind und härt überall, wenn auch nicht gar zu extrem („wiewol man den Mägeren und Feisten in Bildern etwas nach muss geben") anwenden soll, fährt er fort: „Aber das Leben in der Natur gibt zu erkennen die Wahrheit dieser Ding. Darum sich sie fleissig an, richt dich darnach und geh nit von der Natur in dein Gutgedunken, dass du wöllest meinen, das Besser von dir selbs zu finden; dann du wirdest verführt. Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie. Uberkummst du sie (d. h. lernst du sie richtig kennen) so wirdet sie dir viel Fehls nehmen in deinem Werk . . Aber je genäuer dein Werk dem Leben gemäss ist in seiner Gestalt, je besser dein Werk erscheint. Und dies ist wahr. Darum nimm dir nimmermehr für, dass du Etwas besser mügest oder wellest machen dann es Gott seiner erschaffnen Natur zu würken Kraft geben hat. Dann dein Vermügen ist kraftlas gegen Gottes Geschöff (Schaffen). Daraus ist beschlossen, dass kein Mensch aus eignen Sinnen nimmermehr kein schön Bildnuss künn machen, es sei dann Sach, dass er solchs aus viel Abmachen sein Gemüt voll gefasst [hab]. Das ist dann nit mehr Eigens genannt, sunder uberkummen und gelernte Kunst worden, die sich besamt, erwächst und seins Geschlechts Frücht bringt. Daraus wirdet der versammlet heimlich Schatz des Herzen offenbar durch das Werk und die neue Creatur, die Einer in seinem Herzen schöpft in der Gestalt eins Dings. Das ist die Ursach, dass ein wohlgeübter Künstner nit zu einem jedlichen Bild darf lebendige Bilder abmachen, dann er geusst gnugsam heraus, was er lang Zeit von aussen hineingesammlet hat. Solicher hat gut machen in seinem Werk, aber gar wenig kummen zu diesem Verstand. Aber der sind viel, die da mit grosser Mühe viel Unrechts machen. Darum welicher aus rechtem Verstand ein guten Gebrauch erlangt hat, dem ist wol müglich, ahn allen Gegenwurf (ohne jedes Modell) etwas Guts zu machen, so viel unser Vermügen ist. Doch wirdet es allweg besser, so er sich des Lebens im Abmachen gebrauchet." (S. 226, 20 bis 227, 23. 362, 32.)

Ich habe die Stelle in ihrem ganzen Umfang hierher gesetzt, weil ihr Sinn nur durch den Zusammenhang vollkommen klar wird. Die Vertreter der idealistischen Ästhetik, die in der Kunst nur das freie Schaffen, die Individualität des Künstlers gelten lassen (bekanntlich gehört auch unsere jüngste Kunstkritik dieser Richtung an) betonen in diesem Gedankengang natürlich besonders diejenigen Sätze, in denen Dürer das Sichfreimachen vom Modell hervorhebt. Sie klammern sich an Ausdrücke wie den „versammelt heimlich Schatz des Herzens" und die „neue Creatur, die einer in seinem Herzen schöpft". Und v. Zahn begleitet die Stelle mit folgender Reflexion: (S. 84): „In diesen Worten liegt wohl einer der schönsten Aussprüche, den je ein Künstler über die eigene Thätigkeit gethan, und zwischen den Zeilen empfinden wir die Erhebung, mit welcher gerade ein Meister wie Dürer sich in der Gemeinschaft mit der Schöpferkraft Gottes weiss. Ein „heimlicher Schatz des Herzens" ist für ihn die treffendste Bezeichnung des innerlichen Gestaltenreichtums, dessen gesamte Ergüsse im Kunstwerk sich als „neue Creaturen", als die im Geist empfangenen und geborenen, nicht äusserlichem Anlass entstammenden oder von fremdem Vorbild abhängigen Äusserungen einer ganzen Künstlernatur bekunden."

Allein Dürer will genau das Gegenteil von dem sagen, was v. Zahn ihn sagen lässt. Wie jeder grosse Künstler betrachtet er das, was der Künstler aus seinem Eignen zur Natur hinzuthut, als etwas Selbstverständliches, das keiner grossen Worte bedarf und worüber man keine Regeln geben kann. Dagegen ist ihm als dem Lehrer seiner Zeitgenossen die Natur die einzige Quelle des künstlerischen Schaffens. Er ist allerdings nicht so borniert zu glauben, dass ein Künstler bei Allem, was er schafft, auch bei flüchtigen Entwürfen, immer die Natur vor Augen haben müsse. Er hält vielmehr ein Arbeiten aus dem Kopf für möglich.[1]) Aber er will sagen, dass auch das scheinbar Neue und Selbständige, was der Künstler in solchen Werken schafft, im Grunde nichts anderes als früher Empfangenes, Nachahmung bestimmter Natureindrücke ist. Denn unter dem „versammelt heimlichen Schatz des Herzens" versteht er nicht etwas selbständig vom Menschen Geschaffenes, sondern, wie wir nach heutigem psychologischen Sprachgebrauch sagen würden, die Summe der Erinnerungsvorstellungen, die Apperceptionsmasse, die dem Künstler infolge langer Naturnachahmung zu Gebote steht, gewissermassen das Reservoir, in dem die Quellen der Natur zusammengeströmt sind, um nun nach Belieben in das künstlerische Schaffen hineingeleitet werden zu können. Nur in diesem Sinne ist auch die Stelle zu verstehen: „Dann ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und obs müglich wär, dass er ewiglich lebte, so hätt er aus den inneren Ideen, dovan Plato schreibt, allweg etwas Neus durch die Werk auszugiessen" (295,13, vgl. 298, 1. 218, 15. 241, 7), wobei nur die Erwähnung Platos irreführend ist, weil Plato unter den „Ideen" bekanntlich etwas ganz anderes als Dürer versteht. Und eine sehr deutliche Bestätigung dieser Auffassung sehe ich in den Worten: „Deshalb ist beschlossen, dass ein Mensch aus eignen Sinnen nimmermehr ein schön Bildnuss künn machen, es sei dann Sach, dass du dein Tag aus viel Abmachens schöner Bilder, die du van aussen eingefasst hast, daraus du kannst durch gelernte Kunst neu Theilung daraus finden, also dass du anzeigest, was heimlichen Schatz, den du gesammelt hast, in dir verborgen leit, an Tag gibt. Das ist die neue Creatur, die du der Gstalt halben in deinem Herzen schaffst" (363, 14). Und es ist sehr bezeichnend, dass er die Gabe, ohne Naturvorbild zu schaffen, nur den allergrössten Künstlern zuerkennt und auch bei ihnen die Benutzung eines Modells für das Bessere und Erfolgreichere hält.

Vorschriften, die auf die möglichst genaue Naturnachahmung hinauslaufen, haben wir von Dürer eine ganze Menge. „Dann je genäuer ein menschlich Bild dem lebendigen natürlichen Wesen nachgemacht würd, je besser dein Werk erscheint zu einem solichen Gebrauch, dorzu du sein notdorftig bist, auserwählt" (246, 28). „Dann das ist für gut zu achten: je gnäuer man einer hübschen Gestalt (d. h. hübsch nach individuellem Geschmack) aus dem Leben und Natur mit Abmachen nachkummt, je besser und künstlicher dasselb Werk würd" (355, 19, vgl. 2,49 1 und 363, 9). Wiederholt warnt er davor, sich mit der blossen „Mass", d. h. der geometrischen Konstruktion der Figur zufrieden zu geben. Die „Mass", das Proportionsschema, giebt nur die Abstände der einzelnen Punkte und Linien von einander an. Die Linien selbst muss man nach der Natur hinzufügen, indem man sich ein lebendiges Modell aussucht, das zu der Proportion, die man gerade braucht, passt. „Dorum wer Solchs will machen, der nit hohen Verstand hat, dem thut Not, dass er lebendig Perschan für sich stell und Sölchs dornoch absech und van ihm nehm" (251, 10). So hat es auch Dürer, wie er Fol. 𝔛$_4$ sagt, selbst gemacht: „So ich nun alle Länge, Dicke und Breiten ordenlich bei den dreien aufrechten Linien beschrieben und bezeichnet hab, alsdann zeuch ich die Gestalt mit Linien nach meinem Gutbedunken darein. Oder so ich das haben mag, stell ich einen gleichmässigen (mit der Proportion übereinstimmenden) Menschen für mich und zeuch die Linien nach ihm. Das wirdet allweg besser weder nach eignem Sinn gemacht." Und in

1) „Bist du aber so gewiss in deinem Gebrauch, den du durch lang und viel Kunterfetten (Nachahmen) erlangt hast, dass du alle Ding auswendig weisst, wie ein idlicher Mensch sein soll, dass du Niemands dorzu bedarfst, so ist es so viel dest besser" (246, 32).

dem grossen ästhetischen Excurs sagt er: „Darum welicher nach diesen Büchlein Bilder wirdet aufreissen und der Sachen nit wol bericht ist, den wirdet erstlich die Sach schwer ankummen. Aber derselb stell alsdann ein Menschen für sich, der zu derselben Mass beiläuftig (ungefähr) tüglich sei. Darnach zich er dann die äussern Linien, so viel er kann und versteht. Dann das ist gut geacht: So Einer genau dem Leben mit Abmachen nachkummt, dass es ihm gleich sech und der Natur ähnlich wirdet, und sunderlich wenn das abgemacht wirdet hübsch ist, so wirdet es kunstlich gehalten und, als es wert ist, wol gelobt" (217, 11, vgl. 355, 14).

Am meisten aber kommt Dürer's Realismus zum Ausdruck, wo er von der malerischen Durchführung im Einzelnen redet. Ebenso scharf wie er die Unterschiede der körperlichen Charaktere bezeichnet (s. oben IX, 190), ebenso entschieden weist er den Künstler auf das genaueste Naturstudium, das „Durchsuchen" des Modells auf seine Einzelheiten hin. „Und dass wir wieder kummen, wie ein besser Bild gemacht werd, so muss wir erstlich das ganz Bild wol und herrlich ordnen mit allen Gliedmassen. Und dass darnach ein jedlichs Glied sunderlich wolbeträchtlich geschickt gemacht wirdet in den allerkleinsten Dingen als in den grössten, ob wir des Schonen, das uns geben wirdet, herausziehen möchten, auf dass wir dest näher zum rechten Ziel kummen. So dann wie vorgemeldt ein Mensch ein Stück ist, das von vielerlei Teil zusammengesammelt ist, und wie ein jedlicher derselben sein sunder Art (seinen besonderen Charakter) hat, so muss man gar fleisslich aller solcher Ding eben Acht nehmen, womit sie verderbt mögen werden, dass man dasselb fliech und dass man der rechten natürlichen Eigenschaft gar fleissig anhang, nicht darvon weich nach unserm Vermügen. Das Löblich machen zu sehen, darzu gehört mit hoher Aufmerkung grosser Fleiss. Dann so man das Haupt erstlich fürnimmt, was seltsamer Rundung es hab, desgleichen die andern Ding, was seltsamer Linien all Ding bedarf, die man durch kein Regel ziehen kann, allein von Punkten zu Punkten gezogen muss werden. Und also fleissig soll die Stirn, Backen, Nasen, Augen, Mund und Kinn mit ihrem Ein- und Ausbiegen und sunderlichen Gestalten gezogen werden, auf dass das allermindst Dinglein nit hingelassen werde, das da nit sunderlich fleissig wolbetracht gemacht würde . . . Also hab man weiter Acht, dass man fleissig einziech die Brust, Bauch, den Rucken und Hintern, die Bein, Füss, Arm und Händ mit allem ihrem Inhalt, auf dass die allerkleinsten Dinglein wolgeschickt und auf das Best gemacht werden. Und diese Ding sollen auch im Werk auf das Allerreinest und Fleissigst ausgemacht werden, und die allerkleinsten Runzelein und Ertlein[1]) nit ausgelassen, so viel das müglich ist. Dann es gilt nit, dass man obenhinlauf und uberrumpel ein Ding. Es wär dann Sach, dass man ein Bild ganz behend musst haben, so müsst man sich benügen lassen" (223, 4 bis 224, 6, vgl. auch 350, 25). „Ein Mensch ist ein Bild und das soll auch in seim ganzen Leib aller Ding wol geschickt sein und hab viel sunderlicher Ding und Teil in ihm begriffen. Dieselbn sunderlichen Teil muss ein Idlicher sunderlich fleissig mit seiner rechtn Art und mit seiner natirlichen Eigenschaft künstlich durchsucht und nach unserm Vermügen auf das Hübschest gemacht werden. Dann so Einer ein Bild, loblich zu sehen, will machen, dass er das nach seim Vermügen auf das Best mach. So man dann nun das Haupt erstlich anfächt zu machen, muss man bedenken, wie gar es so ein seltsam Rundirung auf alle Ort herum hab, die do mit keim Zirkel kann gezogen werden. Desgleichen die Stirn, dass sie wolgestalt sei, die Nasen mit ihren Löchlen. Es soll nit ein Lidle an eim Aug hingelassen werden, noch viel minder Mund, Backen und Kinn, das do nit vorhin fleissig betracht soll werden . . . Also muss man Acht haben, dass man die Brust, sunderlich den Bauch, Rucken und Arsbacken, die Bein und Fuss, Arm und Händ, desgleichen die kleinsten Ding als Finger und Zehen und die kleinsten Ding, idlichs sunderlich für sich selbs wolgeschickt und auf das Best gemacht werd" (360, 1). Wie genau sind ferner seine Anweisungen zum Zeichnen der Hände und Füsse! (261, 19).

Das klingt freilich ganz anders als die Lehre unserer Modernsten, die sich mit den Nachzüglern einer abgestandenen idealistischen Ästhetik zu der Überzeugung vereinigen: Die Kunst ist überhaupt gar nicht Darstellung der Natur, sondern nur Ausdruck eines Gefühls, einer Stimmung! Allerdings spricht sich in Dürer's scharfer Betonung des sorgfältig durchgeführten Details eine Einseitigkeit und Übertreibung seiner Kunst aus, die keineswegs geleugnet werden soll. Sie hängt zusammen mit dem damals fast allgemein in der deutschen Kunst herrschenden Mangel an malerischem Sinn, der Unfähigkeit, das Einzelne zu einer einheitlichen Wirkung zusammenzufassen. Aber es liegt seinen Worten immerhin das richtige Gefühl zu Grunde, dass die Kunst die denkbar höchste Illusion der Natur anzustreben hat. Die spätere Entwickelung der Malerei hat uns gelehrt, dass dazu die peinlich sorgfältige Nachahmung der Einzelheiten nicht gehört, ja dass diese sogar in den meisten Fällen die entgegengesetzte Wirkung hat. Dürer und seine Zeitgenossen wussten das noch nicht und das hat sie eben gehindert, als Maler die höchste Stufe zu erreichen. Sie wollten das Richtige, aber mit den falschen Mitteln. Und

1) Wir würden erwarten: Äderlein. Doch scheint das Wort mit mhd. örtelîn zusammenzuhängen = Spitzchen, Eckchen, d. h. also hier Detail.

Dürer selbst hat dies, wie seine Äusserungen Melanchthon gegenüber beweisen, wohl gefühlt, wenngleich er auch in seinem reiferen Alter nicht zur klaren Erkenntnis des malerischen Problems vorgedrungen ist.

Nun könnte man ja freilich auch von dieser Seite der Dürer'schen Ästhetik behaupten, dass sie aus der antiken oder italienischen Litteratur übernommen sei. Denn auch die Alten waren bekanntlich — und in noch weiterem Sinne als wir — von der Überzeugung durchdrungen, dass Kunst Nachahmung der Natur sei. Und bei Alberti, Lionardo, Vasari und andern Italienern wird die treue Naturnachahmung bekanntlich immer als das höchste gepriesen. Aber hier sind wir nun doch in der Lage, aus Dürers Kunstwerken selbst beweisen zu können, dass diese Anschauung durchaus seine eigene war, in dem tiefen Boden seines germanischen Kunstgefühls wurzelte. Bei den Italienern wird die naturalistische Tendenz immer durch das Suchen nach der normalen Schönheit verdunkelt und abgelenkt, bei Dürer tritt sie wenigstens in seiner künstlerischen Praxis fast ganz rein und konsequent hervor. Der Kultus der Proportionen, die Bewunderung der Antike, die eklektische Auffassung des Schönen, die wir bei dem Theoretiker Dürer finden, das sind Dinge, auf die er nicht von selbst verfallen ist, die ihm durch äussere Einflüsse, durch die Kulturbedingungen der Zeit zugetragen worden sind. Wir können das Datum dieser Beeinflussung bei ihm noch genau angeben. Aber wir sehen aus seinen Schriften, wie er sich in fortwährendem geistigen Ringen mit diesen äusserlich aufgenommenen Stilprinzipien auseinandergesetzt und wie schliesslich sein einfaches und naives deutsches Kunstempfinden den Sieg über die fremde Ästhetik davongetragen hat. Das ist das Lehrreiche in den allgemeinen Erörterungen seines Proportionsbuchs.

Um den Charakter der Dürer'schen Lehre ganz zu verstehen, muss man noch festhalten, dass er keineswegs der Ansicht war, man müsse bei allen Darstellungen menschlicher Körper messen und konstruieren. Das ist ja überhaupt nicht der eigentliche Wert der theoretischen Unterweisung, die bei der Kunsterziehung in Frage kommt, dass die Zahlen und Masse und Konstruktionen, um die es sich dabei handelt, unmittelbar in die künstlerische Arbeit übertragen werden. Kein Maler wird auf den Gedanken kommen, einen neugepflügten Acker oder die leicht bewegte Fläche des Meeres perspektivisch zu konstruieren. Er wird vielmehr die Schollen und Wellen nach dem Augenmass aus der Natur abschreiben resp. aus der Erinnerung zeichnen. Allein es ist für das Gelingen seines Bildes nicht gleichgiltig, ob er in seiner Jugend perspektivische Konstruktionen ausgeführt hat oder nicht. Denn ohne Zweifel wird durch die häufige Ausführung perspektivischer Konstruktionen das Gefühl für perspektivische Verkürzung im allgemeinen ganz wesentlich gesteigert. Das war es auch, was Michelangelo damit meinte, wenn er sagte, der Künstler müsse den Zirkel nicht in der Hand, sondern im Auge haben. Ebenso wollte Dürer seine Proportionslehre verstanden wissen. Sie sollte den Sinn des Künstlers für die verschiedenen in der Natur vorkommenden Typen wecken, seine Beobachtungsgabe schärfen, sein Gedächtnis ausbilden. „Nun möcht man sprechen: ‚wer will allwegen die Mühe und Arbeit haben mit Verzehrung langer Zeit, bis dass er allein ein einig Bild also mess, darauf viel Mühe lege, so es doch oft darzu kummt, dass Einer in kurzer Zeit etwan zweinzig oder dreissig unterschiedliche Bild muss machen?' In Solchem ist mein Meinung nit, dass Einer zu allen Zeiten all sein Ding soll messen. Aber so du wol messen hast gelernt und den Verstand mitsamt dem Brauch uberkummen, also dass du ein Ding aus freier Gwissheit kannst machen und weisst einem jedlichen Ding recht zu thon, alsdann ist nit allweg Not, ein jedlich Ding allweg zu messen, dann dein uberkummne Kunst macht dir ein gute Augenmass, alsdann ist die geübt Hand gehorsam. Dann so vertreibt die Gewalt der Kunst den Irrtum von deinem Werk und wehret dir die Falschheit zu machen. Dann du kannst sie und würdest durch dein Wissen unverzagt und ganz fertig deines Werks, also dass Du keinen vergeben Strich oder Schlag thust. Und diese Behendigkeit macht, dass du dich nit lang bedenken darfst, so dir der Kopf voll Kunst steckt. Und durch Solichs erscheint dein Werk künstlich, lieblich, gewaltig, frei und gut, wirdet löblich von Männiglich, dann die Gerechtigkeit ist mit eingemischt" (230, 11, vgl. 208, 9. 250, 4. 289, 20 und 353,19).

Sehr bezeichnend ist es auch für Dürer's realistischen Standpunkt, dass er den Ausdruck für wichtiger hält als die Richtigkeit der Proportionen. „Und es sei ein Gliedmass so gut sie wöll, hängt man ihr ein ubel Geberd an, so würdet sie geschwächt. Also kann ein minder Gliedmass durch ein gut Geberd wirdig geacht werden" (232, 5). Doch hatte er natürlich in der Proportionslehre keine Veranlassung darauf näher einzugehen.

Wenn man die Lehre Dürer's mit neueren anatomischen Arbeiten vergleicht, die sich speciell auf die Proportionen des menschlichen Körpers beziehen, so bemerkt man bald zwei durchgreifende Unterschiede. Einmal legen die neueren Anatomen, wie das ja natürlich ist, noch mehr Wert auf das entwickelungsgeschichtliche Moment, indem sie z. B. Durchschnitts-Masse für die verschiedensten Altersstufen des Menschen angeben. Dann aber haben sie fast alle eine Neigung, bei Menschen eines bestimmten Alters, also z. B. Männern von 25 bis 35 Jahren, bestimmte Normalproportionen anzunehmen. Sie heben zwar hervor, dass die Proportionen in der Natur und die Massangaben früherer

Forscher von einander abweichen, aber sie schlagen diese Abweichungen im Ganzen sehr gering an. Und sie kommen meistens zu dem Resultat, dass „nach dem Vorbild besonders normal gebauter Menschen und der besten Antiken“ ein Mensch von 25 bis 35 Jahren so und so viel Kopflängen haben, dass sein Rumpf sich zu seinen Beinen so und so verhalten müsse u. s. w. Und sie sind sich nicht immer bewusst, dass sie damit eigentlich einen Zirkelschluss machen, indem sie das, was sie erst beweisen wollen, voraussetzen.

Man sieht, dass diese Auffassung von derjenigen Dürer's grundverschieden ist. Die modernen Gelehrten, die mehr oder weniger unter dem Einfluss der antiken Kunst und der idealistischen Ästhetik stehen, haben eine ausgesprochene Neigung, die Proportionsvarianten in möglichst enge Grenzen einzuschliessen, Dürers ganze Proportionslehre läuft letzten Endes auf den Nachweis hinaus, dass diese Varianten ziemlich gross sind. Wir Modernen haben eben eine „Idee des Schönen“, Dürer hat nur eine Anschauung der Natur. Ich brauche nicht zu sagen, welchen Standpunkt ich für den richtigen halte.

Sein nüchterner Wirklichkeitssinn und seine umfassende Kenntnis der Natur haben Dürer auch vor der Gefahr bewahrt, seinen Proportionen ein mathematisches Prinzip zu Grunde zu legen. Denn der Satz, dass die Proportionen nicht in infinitum verändert werden können, so lange die betreffende Figur überhaupt menschlich bleiben soll, beruht nicht auf mathematischen Gesetzen, sondern wie schon oben ausgeführt auf der Thatsache der Einheit des Menschengeschlechts. Ein mathematisches Prinzip dagegen würde z. B. die Proportion des goldenen Schnitts sein, wonach der ganze Körper und seine Glieder immer so geteilt wären, dass das Ganze sich zum grösseren Teil verhielte wie dieser zum kleineren. Bekanntlich hat der Philosoph Zeising in seiner durchaus unwissenschaftlichen und von dogmatischen Voraussetzungen ausgehenden Schrift über die Proportionen des menschlichen Körpers (1851) den goldenen Schnitt als höchstes Proportionsprinzip zu erweisen versucht. Natürlich musste ihm dabei die nüchtern empirische Betrachtungsweise Dürer's ein Dorn im Auge sein. Dürer's Bestimmungen bieten seinem „wissenschaftlichen Sinn nicht die geringste Befriedigung, denn es prägt sich in ihnen durchaus kein inneres einheitliches Gesetz aus. Jede einzelne Angabe steht als Ergebnis einer einzelnen Beobachtung für sich da. Es ist keine darunter, aus der sich alle übrigen als notwendige Konsequenzen entwickeln liessen“. Nur an einer Stelle der Proportionslehre findet Zeising etwas wie ein geometrisches Prinzip angedeutet, nämlich bei der Messung des „dicken bäurischen Mannes“ A. (Fol. $\mathfrak{X}_3$ verso): „So ich nun den Leib des Bildes nach der Länge bis zu End der Hüft gemessen hab, will ich nachfolgend das Knieglied an seinen Ort stellen. Und wirdet das Bild also dreierlei ungleicher Länge geben, nämlich: der Leib von der Höhe des Halsgrübleins bis zu End der Hüft ist die erst und längst, die ander vom End der Hüft bis mitten in das Knie ist kürzer, die dritt aus Mitten des Knies bis zu End des Schienbeins ist die allerkürzest. Denn die hintern Glieder sollen länger und stärker sein, dann die vordern, wie das in den Menschen zu merken ist. Diese drei Längen sollen sich vergleichlich gegeneinander halten. Also wie sich des Leibs Länge gegen dem öbern Bein hält, also soll sich die Länge des öbern Beins gegen die Länge des Schienbeins halten. Doch brauch ich das nit in allen Bildern.“

Mit diesem Proportionsgesetz, von dem sich bei Dürer schon 1513 eine Spur nachweisen lässt (s. oben IX, 128), hat es nun aber eine eigene Bewandtnis. Es passt nicht einmal für die Figur, bei deren Besprechung es Dürer vorbringt (wenn man nicht statt der „Mitte des Knies“ sein unteres Ende einsetzt) und es passt, wie er selbst ausdrücklich sagt, auf die anderen Figuren überhaupt nicht. Es ist also kein Gesetz, sondern nur eine einzelne Beobachtung, ein vorübergehender Gedanke, auf den Dürer wohl noch öfter zu sprechen gekommen wäre, wenn er irgend einen Wert darauf gelegt hätte.[1]) Aber es passte Zeising ganz gut, schon bei Dürer den Hinweis auf eine Proportion zu finden, die er selbst, und zwar in einer noch specielleren Formulierung, der ganzen Körperteilung zu Grunde legen wollte.

Der richtige Kern des Dürer'schen „Gesetzes“ besteht nur in den Worten: „Denn die hintern Glieder sollen länger und stärker sein dann die vordern.“ Denn es ist in der That ein organisches Gesetz, dass die Glieder, die dem Rumpf, d. h. dem Ernährungscentrum, näher stehen, länger und dicker sind als diejenigen, die ihm ferner stehen. Eine bestimmte mathematische Proportion ist aber dafür bisher meines Wissens nicht nachgewiesen worden, und wenn das in Zukunft einmal geschehen sollte, so könnte es sich auch nicht auf die Längen, sondern nur auf Gewicht und Volumen der Glieder beziehen.

Dass Dürer bei seinen Messungen von keinem mathematischen Prinzip ausgegangen, sondern einfach empirisch verfahren ist, sagt er wiederholt selber: „Auch würd ich in aller meiner dargebrochten Proporzen durch das ganz Büchlein auch nachfolget kein Ursach anzeigen mügen noch künnen, worum ich sie also mach, allein dass ichs also darthu“ (255, 18). Und wo er von den Gesichtskarikaturen (den „verruckten“ Gesichtern) spricht, bei deren „Verkehrung“ er be-

1) Ich habe schon oben IX, 136 angedeutet, dass vielleicht der Hinweis Platos auf die stetige Proportion die Anregung zu dieser Bemerkung gegeben hat.

kanntlich auch gewisse organische Bildungsgesetze befolgt,[1]) sagt er ausdrücklich: „Solche Ding halt ich für unergrundlich. Wiewöl Eltlicher möcht unterstehn (versuchen) ein Zahl dorin zu finden, dem ich nit noch will folgen" (243, 24).

Wenn also Zeising in Dürer's Proportionslehre ein einheitliches Gesetz vermisst, das dem „wissenschaftlichen" Sinn Genüge leistet, so schliessen wir vielmehr aus dem Fehlen eines solchen Gesetzes bei ihm, dass er in hohem Masse wissenschaftlichen Sinn besessen habe. Er ist eben von den Thatsachen ausgegangen und hat in ihnen ein mathematisches Gesetz nicht finden können. Wir aber sind jetzt glücklicherweise über die Zeit hinaus, wo man, irregeleitet von einer spekulativen Naturphilosophie, erst die kosmischen Gesetze erfand, nach denen das ganze Weltall gegliedert sein sollte und dann die Thatsachen, die man gewissermassen zum Überfluss nachträglich noch hinzugefügte, diesen Gesetzen in willkürlicher Weise anpasste. So ist denn auch die neuere Wissenschaft längst über Zeising's Lehre vom goldenen Schnitt zur Tagesordnung übergegangen, während Dürers Proportionslehre unseren Anatomen noch immer als Fundgrube wichtiger Thatsachen und Beobachtungen dient.

Was aber Dürer's ästhetische Überzeugung im Ganzen betrifft, so glaube ich nachgewiesen zu haben, dass sie trotz gewisser durch seine Entwicklung bedingter Widersprüche viel einheitlicher und logischer ist als man gewöhnlich annimmt. Es kommt in der That nur darauf an, seine Äusserungen richtig zu verstehen und inhaltlich zu gruppieren um zu der Überzeugung zu kommen, dass Dürer's Ästhetik bei weitem das Tiefste und Bedeutendste ist, was die Kunsttheorie der Renaissance — selbst Leonardo nicht ausgenommen — hervorgebracht hat. Und ich denke ja, dass sie ihres echt deutschen Charakters wegen auch unserer jungen deutschen Kunst einmal wieder ein Leitstern sein wird, wenn diese erst die Kinderkrankheiten, an denen sie jetzt noch leidet, glücklich überwunden hat.

Zum Schluss will ich noch eine kurze Charakteristik der wichtigsten bisherigen Litteratur über Dürer's Proportionslehre geben. Man wird daraus, wie ich denke, ersehen, dass die vorhergehende Untersuchung nicht überflüssig war.

Über *Zeising's* seltsame Behandlung des Dürerschen Buches habe ich schon das Nötige gesagt. Noch schiefer als sein Urteil ist dasjenige des Wiener Akademieprofessors *J. J. Trost*, dessen Schrift: „Die Proportionslehre Dürer's nach ihren wesentlichen Bestimmungen in übersichtlicher Darstellung" (Wien 1859), viel Unheil angerichtet hat. Trost missversteht die Intentionen Dürer's so sehr, dass er aus den verschiedenen Typen, die Dürer aufstellt, einen Durchschnittstypus, das Dürer'sche Normalmass berechnet! Und dieses ganz aus seinem Kopf entsprungene Normalmass, von dem sich Dürer nicht das Geringste hat träumen lassen, vergleicht er dann mit den Proportionen der vorzüglichsten Antiken, gemessen nach Clarac's Musée de sculpture (!), und findet, dass es mit ihnen ungefähr übereinstimmt.

Für dieses Verfahren hat *A. v. Zahn* (Dürer's Kunstlehre und sein Verhältnis zur Renaissance, Leipzig 1866) kein Wort des Tadels. Dürer soll ebenso wie die italienischen Renaissancetheoretiker in den antiken Formprinzipien der Proportion, Harmonie, Eurhythmie u. s. w. das eigentliche Wesen der Kunst erblickt haben, während er von den antiken Theorien über die Nachahmung der Natur ziemlich unberührt geblieben sei. Sein eigentliches — leider unerreichtes — Ziel sei die Aufstellung von Normen gewesen, an denen die Nachwelt wie an den klassischen Denkmalen der antiken und der vollendeten italienischen Kunst Vorbilder der Schönheit für alle Zeiten verehren könnte. Ich habe schon oben darauf hingewiesen, dass Zahn teilweise geradezu die Worte Dürer's, z. B. die Stelle von dem „versammelt heimlichen Schatz des Herzens" falsch verstanden hat.

Thausing (Dürer II 2, S. 318) hat zwar Trost's Bemühungen, eine Dürer'sche Normalproportion zu ermitteln, zurückgewiesen und mit vollem Recht betont, dass Dürer den idealen Formalismus, den er einst bei Barbari bewundert, später bekämpft habe. Aber trotzdem steht er noch so sehr unter dem Einfluss der Zahn'schen Auffassung, dass er behaupten kann, Dürer's Kunst sei weit entfernt, mit seinen theoretischen Ergebnissen und Vorschriften in Einklang zu stehen oder gar durch sie bedingt zu erscheinen.

Auch *Robert Vischer* (Studien zur Kunstgeschichte 1886, S. 156ff.), der sonst vieles Treffende über Dürer's Stil sagt, hält daran fest, dass Dürer in seiner Proportionslehre (als Ganzes genommen) nach einer normalen Schönheit suche, woraus sich dann die Widersprüche zu seiner praktischen Kunstübung ergeben, auf die wiederholt hingewiesen wird. Obwohl Vischer die Berechtigung des Hässlichen bei Dürer anerkennt, sucht er ihn doch immer wieder wegen seines „bedingungslosen" Naturkultus zu entschuldigen und die Ecken und Kanten seines Stils aus der Einwirkung der Quattrocentisten und den Einflüssen der verschiedenen in jener Zeit verarbeiteten Materialien zu erklären.

Wenn man *W. M. Conway* (Literary remains of Albrecht Dürer 1889, S. 166f.) glauben dürfte, so wäre der eigentliche Grund für Dürer's formalistische Bestrebungen sogar ein religiöser gewesen. „Er glaubte, dass Gott Adam und Eva vollkommen

1) „Und so man Solchs brauchen will, muss man Acht haben, was man der Stirn an der Tiefen nimmt, das legt man an der Höhe der Nasen zu. Und das thut man auch Widersinns . ." (369, 20).

an Leib und Seele geschaffen, dass der Sündenfall die Unvollkommenheit der Seele mit sich gebracht und diese die Unvollkommenheit des Körpers unmittelbar nach sich gezogen habe . . . Seine Anstrengungen waren nun darauf gerichtet, unter den in Nürnberg lebenden Nachkommen Adams und Evas die Spuren der vollendeten Formen Adams und Evas vor dem Sündenfall wieder aufzufinden.« Obwohl er von der eigentlichen Verschönerung der Natur nichts habe wissen wollen, habe er doch gehofft, in Zukunft einmal »einen sozusagen mathematisch genauen Ausdruck der idealen vollendeten Form zu finden und die verschiedenen dem Temperament entsprechenden Charaktere durch geometrische Konstruktion aus dieser Normalfigur, diesem vollkommenen Adam abzuleiten«. Für diese dogmatische Auffassung, der sich auffallenderweise auch *A. Springer* (Albrecht Dürer, S. 112) angeschlossen hat, lässt sich aus den Worten Dürer's auch nicht der Schatten eines Beweises beibringen.

Janitschek's Behandlung der Proportionslehre (Geschichte der deutschen Malerei 1890, S. 368 f.) ist zu kurz, um erkennen zu lassen, ob der Verfasser den germanischen Charakter der Dürer'schen Ästhetik im Gegensatz zu der italienischen vollkommen erkannt hat. Für Dürer, so meint er, bestehe »die Erhöhung (?) der Natur nicht in der Verklärung und Steigerung der Form einer Erscheinung, sondern in der höchsten Wahrheit des Ausdrucks ihres Lebensinhalts«, d. h. also in der Kraft und Lebendigkeit der Illusion. Darum habe auch Italien »die Wurzel seines Schaffens nicht angreifen« können. Dürer habe „über Zufall und Willkür hinaus das Gesetzmässige der Organisation der Naturerscheinung zu erkennen« gesucht. Das ist wohl richtig. Nur hätte Janitschek noch deutlicher hervorheben müssen, dass dies Gesetzmässige für Dürer nicht in einem bestimmten Formenkanon, sondern in der gleichen Berechtigung aller der Einzelerscheinungen bestand, die innerhalb der durch die Einheit der Gattung gegebenen Grenzen möglich sind.

Einen Teil der hier vorgetragenen Gedanken habe ich schon in einer Recension des Springer'schen Buches (Grenzboten 1892, S. 393 ff.) ausgesprochen. Andere wie v. Eye, W. Schmidt, Ephrussi, Woermann, Kaufmann, Cust u. s. w. gehen auf Dürer's theoretische Forschungen nicht genauer ein.

Ganz neuerdings, nachdem der grössere Teil dieser Abhandlung schon gedruckt war, erschienen noch einige Schriften, in denen Bemerkungen über Dürer's Kunsttheorie stehen:

Ludwig Justi hat in seinem Aufsatz Jacopo de' Barbari und Albrecht Dürer (Repertorium 1898, S. 346 ff. und 439 ff.) das Verhältnis zwischen beiden Künstlern gegenüber der bisherigen Auffassung, der auch ich mich angeschlossen hatte, geradezu umgekehrt. Barbari soll nicht auf Dürer, sondern Dürer auf Barbari, und zwar erst in den Jahren 1503—1505 eingewirkt haben, eine Kenntnis Barbari's seitens Dürer's in den 90er Jahren des 15. Jahrhunderts soll nicht bestehen, das »Ding« in dem zweiten venezianischen Briefe sich nicht auf die Kunst Barbari's beziehen. Ich sehe nach der Lektüre dieses Aufsatzes keinen Grund, meine Ansicht zu verändern. Justi muss, um seinen Beweis führen zu können, Jahreszahlen, die von Dürer's Hand geschrieben sind, als irrtümlich hinstellen, und manche andere Gewaltsamkeiten besonders gegen die schriftliche Überlieferung begehen. Dürer soll mit Barbari erst 1503, also mit 32 Jahren, in künstlerischen Austausch getreten sein, während er doch selbst sagt, dass Barbari ihm seinen Proportionskanon gezeigt habe, als er noch jung war und nichts von dergleichen Dingen gehört hatte! Der ganze Beweis stützt sich auf sehr subjektive stilistische Vergleichungen, und es ist ein seltsames Zusammentreffen, dass *Haendcke* gleichzeitig (Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen 1898, Heft III) durch ebensolche stilistische Vergleichungen gerade zu den entgegengesetzten Resultaten gekommen ist. Da Justi überdies einen prinzipiellen Unterschied zwischen Dürer's Schaffen und dem der italienischen Cinquecentisten nicht macht, kann er natürlich auch das Wesen der Dürer'schen Ästhetik nicht verstehen.

Zum Schluss freue ich mich, konstatieren zu können, dass *A. Philippi* (Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden 1898, S. 269 f.) einen im wesentlichen meiner Darstellung entsprechenden Standpunkt einnimmt.



Abb. 1. Piero dei Franceschi, Mittelbild und Predella der Madonna mit dem Kinde und Heiligen. Pinacoteca Vannucci in Perugia. Phot. Alinari.

BEMERKUNGEN ÜBER DAS ALTARWERK DES PIERO DEI FRANCESCHI IN PERUGIA

WIE bekannt, befindet sich in der Pinacoteca Vannucci in Perugia ein Altarwerk von Piero dei Franceschi, welches von der dortigen Kirche Sant Antonio stammt: eine Madonna mit dem Kinde und vier Heiligen darstellend, von einer Verkündigung — späteren Datums? — gekrönt, und mit einer verstümmelten Predella versehen. (Abb. 1 u. 2.) Daneben hängen drei Täfelchen, die von einigen für die ursprüngliche Predella des Altarwerkes gehalten werden, so auch neuerdings von Felix Witting in seiner „Kunsthistorischen Studie“ über Piero dei Franceschi. Strassburg, J. H. Ed. Heitz, 1898.

Dass man alle diese Teile, selbst die drei Täfelchen, dem Künstler von Borgo San Sepolcro zuschreiben muss, darin bin ich mit Felix Witting einverstanden. Am wenigsten kann man daran zweifeln, dass das teilweise nachgedunkelte Hauptbild ein Werk des Piero sei, es trägt alle seine Stilmarken und bietet dazu das besondere Interesse, dass es, wie Piero's Altarwerk der Misericordienbrüderschaft in Borgo San Sepolcro, die nahe Verwandtschaft mit seinem Lehrer Domenico Veneziano zeigt. Es wirkt daher befremdend, die „Verkündigung“ allein als des Künstlers Werk von Bernhard Berenson aufgeführt zu finden

in seinem „Index to the works of the principal central Italian painters“ vom vorigen Jahre. Sollte wirklich dieser genaue Kenner der italienischen Renaissancekunst den geringsten Zweifel an Piero's Autorschaft dem Hauptbilde gegenüber hegen?

Viele Rätsel aber, die sich an dieses Altarwerk knüpfen, warten noch auf ihre Lösung. Die Versuche, die Felix Witting gemacht hat, scheinen mir nicht eben alle glücklich.

Über einen Punkt — welches die ursprüngliche Predella sei — lässt sich schon jetzt Klarheit erreichen. Dass die jetzige eben die ursprüngliche ist, kann mit Evidenz bewiesen werden.

Felix Witting fasst die Sachlage anders auf: er giebt die drei Täfelchen, die neben dem Hauptbilde hängen, diesem als ursprüngliche Predella. Wie er dann die jetzige verwendet, lesen wir ausführlich Seite 120f., wo er von der „Verkündigung“ spricht, die das Hauptbild krönt: „Zu diesem Bilde der Verkündigung, das abgetreppt ausgeschnitten schon frühzeitig zum Aufsatz degradiert ward, gehört die Predella, welche sich jetzt unter dem alten Tafelwerke befindet. Das Mittelstück derselben ist entfernt und nur noch auf beiden Seiten die Halbfiguren zweier weiblichen Heiligen in einem Rund auf blauem, jetzt dunkelgrün gewordenem Grunde erhalten. Der Charakter der Gestalten, der hl. Anna (?!) in Nonnentracht mit Buch und Lilienzweig in den Händen links, der hl. Agata, die ihre Brüste auf einem Teller trägt, rechts, der helle Ton der Farben, das Ornament, welches sich in den kleinen Feldern zum Rahmen der Predella hin einspannt, lassen deutlich erkennen, dass dieselbe zugleich mit dem Bild der Annunziata oben entstand ....“

„Diese Predella beweist, dass das Bild der Verkündigung, ehe es so abgetreppt ausgeschnitten ward und zum Aufsatz umgewandelt ward, einst als ein selbständiges Stück auf einem Altar in S. Antonio zu Perugia sich befand, woher es stammt.“

Dieses ist doch nur eine Hypothese, und dieselbe wird sich als nicht stichhaltig zeigen.

Als ich im Herbst des Jahres 1897 das Bild in Perugia gründlich studierte, blieb mir noch ein Zweifel übrig: welches die ursprüngliche Predella sei? Ich hatte nur die Bildoberfläche angesehen. Als ich aber im letzten Sommer das Bild wiedersah, betrachtete ich auch die Rückseite desselben.

Da zeigte es sich, dass die verstümmelte Predella mit den zwei heiligen Frauen auf *demselben Grund, wie das Hauptbild gemalt ist*, auf einer sehr dicken hölzernen Platte. (Vgl. Abb. 1.) Der fehlende mittlere Teil ist durch eine dünnere Holzplatte ersetzt.

So einfach und schlicht ist der wirkliche Sachverhalt oft, wo die Kunstwissenschaft subtil wird und sich in schöne Hypothesen verliert.

Wenn die jetzige Predella somit dem Hauptbilde wiedergegeben ist, wie steht es dann mit der behaupteten Selbständigkeit der „Verkündigung“? Und wie steht es weiter mit der Zeitbestimmung der beiden Bilder? Das Hauptbild setzt Felix Witting in die fünfziger Jahre, wie es scheint, beinahe um ein Jahrzehnt später als das im Jahre 1445 bestellte Misericordienbild in Borgo San Sepolcro, mit welchem es in dem ganzen Aufbau und in der altertümlichen Ausstattung mit Goldgrund und gotischem Rahmenwerk wie in seinem Farbenton und dem stilistischen Charakter soviel Verwandtschaft hat.

Die „Verkündigung“ setzt er, hierin Schmarsow folgend, wieder um ein Jahrzehnt später, nach 1468.

Nicht allein das grosse Interesse des Künstlers an architektonischen Gebilden, das in der Verkündigung sich zeigt, führt Felix Witting zu dieser späten Datierung, sondern namentlich „die Qualität des Lichtes..., die Fülle der Helligkeit“, welche gegen den Ton des darunter befindlichen Bildes — des Hauptbildes — wie überhaupt gegen „den schweren bräunlichen Ton der Frühbilder Piero's“ — so stark kontrastiert. In dieser Helligkeit findet er „vor allem ein Indicium“ dafür, dass das Bild der Verkündigung erst in einer so späten Zeit entstanden sei.

Indem er aber der Verkündigung die ursprüngliche Predella des Hauptbildes gegeben, hat er selbst dadurch die Verkündigung, welche, wie er bemerkt, schon zu Vasari's Zeit dem Hauptbilde als Aufsatz diente, dem Hauptbilde näher gerückt: „Der Charakter der Gestalten ..., der helle Ton der Farben, das Ornament, welches sich in den kleinen Feldern zum Rahmen der Predella hin einspannt, lassen deutlich erkennen, dass dieselbe zugleich mit dem Bilde der Annunziata oben entstand“.

Ich bin auch in der That geneigt anzunehmen, dass die Verkündigung vielleicht nicht als ein selbständiges Bild komponiert, sondern in irgend einer Form anders und besser arrangiert wie jetzt — als Schmuck für das Hauptbild gemalt sei. Nicht nur die Übereinstimmung mit dem Ornamente der Predella führt mich zu dieser Annahme, es finden sich auch Berührungspunkte zwischen dem Hauptbilde und dem Bilde der Verkündigung, z. B. in der Ausstattung der architektonischen Glieder wie in den Gewändern der Jungfrau und der Mutter, und besonders in dem Typus der beiden, der wieder dem frühen Misericordienbild in Borgo San Sepolcro sehr nahe steht.

In dem Aufbau der Linien haben die beiden Bilder als Altarwerk gewiss nie eine glückliche, einheitliche Wirkung gehabt. Auch die Farbenharmonie der beiden Teile — die wunderbare sanfte Helligkeit, das freie strömende Licht des oberen und die tiefere altertümliche Farbenkomposition des unteren, wo der Goldgrund eine andere Stimmung giebt — muss



Abb. 2. Piero dei Franceschi, Mittelbild und oberer Aufsatz der Madonna mit Kind und Heiligen. Pinacoteca Vannucci in Perugia. Phot. Anderson.

immer wenigstens eine *geteilte* Harmonie gebildet haben. Aber aus diesem Grunde eine ursprüngliche Zusammengehörigkeit der beiden Teile ohne weiteres abzulehnen, wäre vielleicht voreilig. Diese Dissonanz zwischen dem altertümlichen Geschmack in dem Hauptbilde und dem modernen Renaissancegeist in dem Aufsatze kann vielleicht als ein Kompromiss zwischen Besteller und Künstler aufgefasst werden. Der letztere, welcher sich als ein ausgeprägter Renaissancekünstler schon in dem Thron der Maria auf dem Hauptbilde zeigt, kann sich in diesem dem Wunsche des Bestellers gefügt haben, um desto freier in dem Bilde der Verkündigung seiner eigenen Herzenslust zu folgen.

Ob das obere Bild zur selben Zeit wie das Hauptbild komponiert wurde, oder ob es vielleicht ein späterer Zusatz ist, auch darüber darf ich nur eine unentschiedene Meinung äussern.

Eins scheint mir aber doch ziemlich gewiss: dass auch das Bild der Verkündigung einer verhältnismässig frühen Zeit des Künstlers angehöre. Mit seiner wunderbar schönen Totalwirkung zeigt es bei näherer Betrachtung doch eigentlich keine überlegene Handfertigkeit. Es bietet freilich keine so augenfälligen Ungeschicklichkeiten wie das Hauptbild zum Beispiel in den Händen des S. Francesco, aber die Hände auf dem Bilde der Verkündigung sind auch nicht besonders gut. Die Stärke des Bildes liegt hier, wie so oft, in des Künstlers Auge. Gross ist es eben, durch eine verhältnismässig unentwickelte Handfertigkeit so Vieles und so Schönes zu erreichen. Vor allem aber deutet der Typus der Jungfrau auf eine frühe Entstehung.

Die drei Täfelchen, die neben dem Bilde hängen, sind in Bezug auf die Ausführung sogar sehr gering, dazu flüchtig gemalt und schlecht gehalten, und doch sind sie, wie auch Felix Witting bemerkt, dem Farbengenie des Piero dei Franceschi entsprechend. Der Künstler zeigt sich hier feinsinnig wie ein Corot des Quattrocento, dem realistischen Farbensinn der Delfterschule schon um zwei Jahrhunderte vorauseilend. Welch anderer Künstler könnte diese Täfelchen gemalt haben als derjenige, welcher den Traum Konstantin's in Arezzo oder die Auferstehung in Borgo San Sepolcro komponiert hat, eine der genialsten Farbenkompositionen, die die Welt kennt?

Dass auch die drei Täfelchen in irgend einem Zusammenhange mit dem Hauptbilde stehen, scheint mehr als wahrscheinlich: drei von den vier Heiligen, die um den Thron der Madonna des Hauptbildes stehen, Sant Antonio, San Francesco, Santa Elisabetta, erscheinen wieder in den drei Täfelchen, wo von jedem eine Geschichte ihrer Legende erzählt wird.

Sollte vielleicht schon früh die ursprüngliche Predella durch einen Unfall verdorben worden sein, oder hat man aus irgend welchem anderen Grunde eine neue Predella für wünschenswert befunden, welche Piero dei Franceschi dann als ein mehr entwickelter und freierer Künstler mit flüchtigerer Hand gemalt hat, um die ursprüngliche Predella zu decken?

Diese Frage wie die anderen dürfen näheren und vielseitigen Prüfungen unterworfen werden.

Filigare bei Firenzuola, August 1898.

ANDREAS AUBERT.



Abb. 1. Plakette von Giovanni delle Corniole.

PLAKETTEN VON GIOVANNI DELLE CORNIOLE

VON *A. B. SKINNER*

Der Kunst der italienischen Bronzegiesser im 15. und 16. Jahrhundert ist in den letzten Jahren ein immer steigendes Interesse entgegengebracht worden. Die Thätigkeit der Sammler erstreckt sich nicht nur auf figürliche Darstellungen, sondern auch auf Bronzegeräte, wie Lampen und Tintenfässer und ganz besonders auf Medaillen und Plaketten. Wozu haben die Plaketten gedient? Man erklärt sie wohl am besten, wenn man sie beschreibt als kleine gegossene Reliefplatten, die zur Dekoration von allen möglichen Gegenständen verwendet wurden. Aus solchen Platten setzte man Kästen zusammen, man benutzte sie als Zierat auf Schwertknöpfen, oder machte aus ihnen Abzeichen, die man mit sorgsam gearbeiteten Rahmen umgab. War einmal nach dem Wachsmodell eine Form gemacht worden, dann war es leicht, zahlreiche Abgüsse herzustellen. Daher erklärt sich die grosse Menge von Repliken, die sich bis auf unsere Tage erhalten hat.

Manche dieser kleinen Reliefplatten rühren von Steinschneidern her, und man vermutet, dass sie deshalb in Bronze gegossen worden wären, weil man eine dauerndere Form als die Wachsform aufzubewahren wünschte. Durch neuere Untersuchungen ist einiges Licht über die Plakettenkünstler und ihre Werke aufgegangen. Zu den geschicktesten dieser Künstler gehörte Giovanni delle Corniole, gebürtig aus Pisa, aber in Florenz thätig. Das wenige, was wir von dem Leben des Mannes wissen, erfahren wir aus Vasari und aus den Bemerkungen, die Gaetano Milanesi dazu gemacht hat (Le Opere di G. Vasari. Firenze 1880. t. V. pp. 368, 369). Vasari erwähnt ein Intaglio mit dem Bildnis des Fra Girolamo Savonarola. Wichtiger ist, was wir von Milanesi lernen. Nach ihm war Giovanni delle Corniole der Sohn von Lorenzo di Pietro, der einer Familie „delle Opere“ angehörte; er wurde um 1470 in Pisa geboren. Er lernte in jungen Jahren bei einem Steinschneider Antonio. 1495 erfahren wir, dass er gemeinsam mit den Goldschmieden und Juwelieren Michelangelo di Viviano und Silvestro d'Antonio dell' Avacchia Juwelen und Edelsteine im Besitze der Erben von Lorenzo il Magnifico zu schätzen hatte. Dann im Juni 1505 urteilt er gemeinsam mit Lorenzo di Credi und Pietro Perugino gegen Monte del Fora und David del Ghirlandajo über einen Kopf in Mosaik des San Zanobi, der für die Opera del Duomo in Florenz bestimmt war. Endlich am 6. Januar 1516 machte Ser Filippo Cioni Giovanni's Testament und fügte am 27. desselben Monats ein Kodizill bei. Es ist wahrscheinlich, dass der Künstler nicht viel länger lebte. Molinier (Les Plaquettes, t. I. pp. 86—98) hat ein Verzeichnis von 25 bezeichneten oder ihm zugeschriebenen Plaketten aufgestellt. Zweien — den Nummern 143 und 146 — wusste er keine genauen Titel zu geben. Jetzt aber sind wir in der Lage, die Bedeutung der auf diesen Plaketten dargestellten Vorgänge richtig zu erklären; denn ein Tintenfass aus dem Besitz von Sir Thomas D. Gibson Carmichael, Bart. M. P., das gegenwärtig im Victoria and Albert-Museum in London

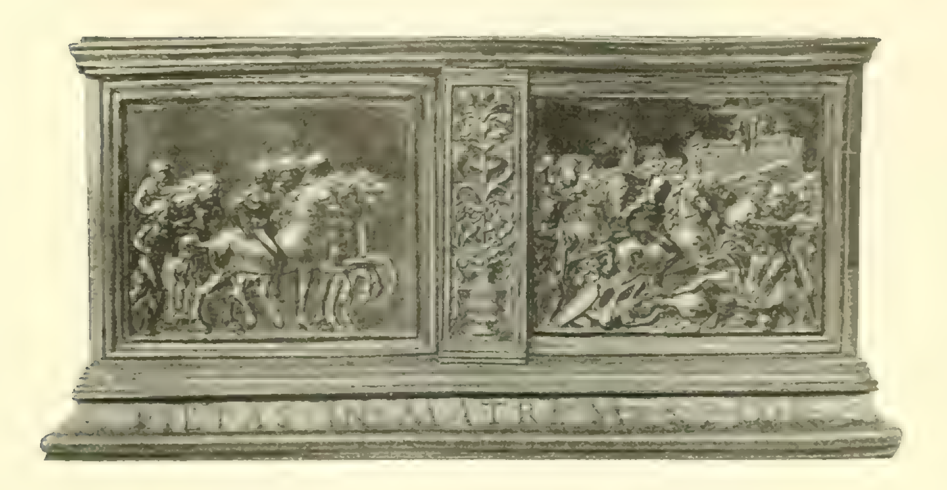


Abb. 2. Plaketten von Giovanni delle Corniole.

ausgestellt ist, zeigt dieselben Plaketten mit einer längeren Inschrift.

Dies Tintenfass ist aus vergoldeter Bronze und an seinen Seiten geschmückt mit vier Plaketten des Giovanni delle Corniole mit der Darstellung von Scenen aus der römischen Geschichte. Die vierte Plakette (Abb. 3) dient zur Identifikation der übrigen, denn sie zeigt die Begegnung Coriolan's mit seiner Mutter, seiner Frau, den Kindern und römischen Matronen. Dass alle vier Plaketten sich auf die Geschichte von Coriolan beziehen, geht hervor aus einer Inschrift in Silberniello, die um die Basis wie ein Band sich legt. Sie lautet:

·C·MARTII·CORIOLANI·PIETAS·IN·MATREM·S·P·Q·R··OBSESSVM··AB·HOSTIBVS·LIBERAVIT. Was bedeuten nun die Scenen auf den übrigen drei Plaketten? Auf der ersten (Abb. 1) ist ein römischer Krieger auf einem erhöhten Sitz dargestellt, neben ihm überreicht ein Beamter zwei behelmten Kriegern ein Dokument: es handelt sich offenbar um die Verbannung Coriolan's. Die zweite Plakette (Abb. 2) zeigt die Reise in das Land der Volsker. Auf der dritten Plakette (Abb. 2) ist die Schlacht der Römer gegen die Volsker dargestellt. So hat Giovanni delle Corniole die während der Renaissance verbreitete Legende in seiner Weise künstlerisch verwertet.



Abb. 3. Plakette von Giovanni delle Corniole.

BÜCHERSCHAU

Lectures on the National Gallery by J. P. Richter.
Longmans, Green and Co. London 1898.

„Endziel öffentlicher Museen und Galerien ist es, nicht sowohl zu unterhalten als zu belehren", so beginnt der Verfasser die erste seiner drei Vorlesungen, und jedermann wird ihm zustimmen in der Theorie. Aber wenn man Tag für Tag die Völkerscharen mit grossen, blinden Augen durch die öffentlichen Sammlungen eilen sieht, dann muss man bekennen, dass thatsächlich den meisten Leuten die Museumsräume noch immer weiter nichts bieten als die Gelegenheit, müssige Stunden müssig auszufüllen. Allerdings hat sich in den letzten Jahren die Zahl derer, die es ernster nehmen mit ihren Kunststudien, vor allem in Deutschland, überraschend vermehrt, aber nur in England hat man bis heute ernstlich daran gedacht, auch auf solche Leute Rücksicht zu nehmen. Für die Anordnung der Gemälde im Louvre wird es immer verhängnisvoll bleiben, dass ein Königsschloss in ein Museum verwandelt wurde, aber ist es nicht tadelnswert, dass an allen Wochentagen die besseren Bilder von den Kopisten belagert sind, und dass es auch dem diensteifrigsten Galeriediener fast unmöglich gemacht ist, einem Kunstbeflissenen einen Stuhl zu besorgen? In Berlin wird weniger kopiert, die Rahmen sind den Bildern meistens im Stile angepasst, aber die Stühle sind nicht weniger rar. Was aus den Florentiner Galerien werden wird, in denen mehr als ein Kunsthistoriker seine schönsten und reichsten Erfahrungen gesammelt hat, bleibt abzuwarten, bis einmal nach langen Jahren die so oft verheissene und auch jetzt erst zum kleinsten Teil vollzogene Neuordnung zur That geworden ist. Es wird sich schwerlich etwas gegen die Behauptung einwenden lassen, dass heute die Nationalgalerie in London die bestgeordnetste öffentliche Sammlung in Europa ist. Nur zwei oder drei Tage in der Woche arbeiten die Kopisten, so hat der Bilderfreund Gelegenheit genug, die Studien zu vertiefen, und überall ist für seine Bequemlichkeit in zweckmässigster Weise gesorgt. Und wie prächtig präsentieren sich die einfach meist dunkel umrahmten Gemälde, in den weiten, lichtgesättigten Räumen nicht übereinander, sondern nebeneinander aufgehängt. Alle Grundbedingungen für Galeriestudien sind also in der englischen Nationalgalerie erfüllt, was Wunder, dass man gern über sie geschrieben hat. In die eigenen früher veröffentlichten Studien, in die Arbeiten von Frizzoni und Schmarsow reiht sich nun das neue Buch J. P. Richter's ein, das sich, sagen wir es gleich, schon durch einen Einband vornehmsten Geschmackes empfiehlt, den wir uns in Deutschland in der Ausstattung von Buchdeckeln noch erst zu erringen haben. — In seiner ersten Vorlesung, welche wie die folgenden über die italienische Schule handelt, geht der Verfasser mit den Trecentisten ins Gericht, welche in London besonders zahlreich vertreten sind. Die schwächlichen Nachfolger Giotto's fahren schlecht genug, dagegen werden dem Duccio vier Tafelbilder zuerkannt. Welch eine Häresie aber, die allgemein anerkannte Madonna Cimabue's ein Schulbild desselben Duccio zu nennen! Was wird denn nun das Publikum dem Kunsthistoriker überhaupt noch glauben, wenn sich die unbarmherzige Kritik sogar an Cimabue's grössten Ruhmestitel wagt, wenn Richter ihm mit wohlerwogenen Gründen das Altarbild in der Rucellai-Kapelle in S. Maria Novella abspricht, um es ebenfalls dem grossen Begründer der Sienesischen Schule zuzuschreiben? So hätte uns Vasari wieder einmal schmählich betrogen, der den Triumph beschreibt, mit dem die guten Florentiner Bürger ihr neues Kleinod zur Kirche geleiteten? Der ruhig sachliche Ton ist ein besonderer Vorzug der kritischen Erörterungen Richter's, er zeichnet auch die zweite Vorlesung aus, die über den Ursprung der venezianischen Malerschule und insbesondere über Giovanni Bellini handelt. Hier verdient die Publikation einer bis dahin unbekannten Zeichnung Giovanni Bellini's beim Duke of Devonshire Beachtung, in welcher der Verfasser einen Entwurf Bellini's für den rechten Flügel des bezeichneten Altarbildes Mantegna's in S. Zeno in Verona erkannt hat. Besonders eingehend handelt dann Richter über eine der schönsten Perlen der Kunst Giovanni Bellini's, das kleine Tafelbild, den stehenden Christus darstellend mit dem Kreuz im rechten Arm. Man wird ihm ohne weiteres zustimmen, wenn er diesen „Salvator Mundi" eins der frühesten bekannten Werke des grossen Venezianers nennt, dagegen wird man in der im einzelnen durchgeführten mystischen Deutung des Bildes vielleicht zurückhaltender sein. Merkwürdig ist der Hinweis auf einen Holzschnitt in dem Traktat Savonarola's über die Demut. Sollte aus diesen Quellen auch Michelangelo die Anregung geschöpft haben für seine Christusstatue in der Minerva? — Botticelli ist noch immer der Liebling der englischen Kunstenthusiasten, ihm und seiner Schule ist daher mit Recht die dritte und inhaltvollste Vorlesung gewidmet. Es knüpfen sich ja mehr als eine ungelöste Frage an die Botticelli's oder Nicht-Botticelli's der Londoner Galerie. Dr. Richter macht zunächst seine Hörer und Leser mit einigen der neueren wichtigen Resultate der Botticelli-Forschung in Deutschland bekannt und erklärt ihnen das merkwürdige Reinigungsopfer des Aussätzigen in der sixtinischen Kapelle; dann bespricht er der Reihe nach die Bilder der Nationalgalerie, ohne allerdings das ausdrucksvolle Jünglingsporträt zu erwähnen, sicherlich eins der ausgezeichnetsten Bildnisse des Künstlers. Sich den dunklen Entwicklungsgang des jungen Botticelli zurechtzulegen, stellt der Verfasser seinen Lesern selbst anheim und mit Recht; denn kaum ein Künstler des Quattrocento ist von jeher subjektiver aufgefasst und erklärt worden wie der Schüler Fra Filippo's. So fühlt man sich gleich versucht, gegen die Würdigung des Mars- und Venus-Bildes ebensowohl wie des Ma-

donnen-Rundbildes Einspruch zu erheben, und der Vorschlag, das letzte Bild dem Giuliano da San Gallo zuschreiben zu wollen, mag bei einem so vorsichtigen Kritiker wie J. P. Richter überraschen. Das Mars- und Venus-Bild, dessen Deutung hier zum erstenmal und mit vollem Recht aus der neuerdings von Del Lungo so geistvoll erläuterten Giostra des Giuliano de' Medici von Polizian gegeben wird, scheint in seinem Wert als Kunstwerk überschätzt; das tiefempfundene Tondo, welches viel plastischer modelliert und besser gezeichnet ist, werden auch intime Kenner Botticelli's nicht aufhören, als eigenhändige Arbeit des Meisters zu bewundern. Dagegen wird sich der Verfasser in seiner Ansicht über das grosse Palmieri-Gemälde mit den meisten Botticelli-Forschern begegnen. Man wird sich in der That entschliessen müssen, hier einen auch dem Cosimo Rosselli nahestehenden Schüler zu erkennen, der Zeichnung und Entwurf des Meisters häufig mit recht schwachen Mitteln ausgeführt hat. Von den drei Anbetungen der Könige, die Botticelli nahestehen, bespricht Dr. Richter nur das Tondo, das er trotz seiner Verwandtschaft mit dem Medici-Gemälde in den Uffizien dem Botticelli abspricht. Man wird diesen Verlust verschmerzen können, aber durfte der Verfasser in einer anderen Anbetung der Könige, die nicht weit von der berühmten Geburt v. J. 1500 hängt, seinen Lesern vielleicht Ersatz bieten? Hier geht die Anbetung in einer verfallenen Hütte in grossartiger Berglandschaft vor sich, und Zeichnung, Kolorit und Ausdruck lässt uns eine Arbeit Botticelli's aus späteren Jahren erkennen. Das Bändchen regt so viele Fragen an, löst manche Probleme so glücklich, dass man wünscht, die Fortsetzung dieser Lectures möchte nicht lange auf sich warten lassen. *E. ST.*

Der Hamburger Meister vom Jahre 1435, in elf Lichtdrucktafeln herausgegeben von *Johannes Nöhring*. Mit kunstgeschichtlichen Erörterungen von *Friedr. Schlie*. Lübeck. (Ohne Jahr.)

Die kürzlich von Johannes Nöhring in Lübeck herausgegebene Mappe mit elf Lichtdrucktafeln macht weitere Kreise mit einer Künstlerindividualität der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bekannt, die innerhalb der Typik ihrer Zeit merkwürdig ausgeprägte Züge zeigt. Die Schweriner Galerie, deren Bedeutung sonst auf dem reichen Schatze von guten holländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts beruht, besitzt neun merkwürdige altdeutsche Tafeln, die bei allgemeiner Verwandtschaft mit den Schöpfungen des sogenannten Meisters Wilhelm von Köln durch Selbständigkeit, kühne Freiheit und dekorativen Reiz den historisch gebildeten Kunstfreund ebensowohl zu belehren wie zu entzücken geeignet sind. Die erläuternden Angaben Friedrich Schlie's, die der Publikation beigegeben sind und die glücklich ergänzt werden durch einen kleinen von Adolph Goldschmidt im Repertorium für Kunstwissenschaft (XXI, S. 116) veröffentlichten Aufsatz, geben die Grundlage zur historischen Würdigung des unvergleichlichen Monumentes. Die 1862 für die Schweriner Galerie erworbenen Tafeln gehören zu einem sehr umfangreichen Altarwerk, das bis zum Abbruch der Hamburger St. Johanniskirche im Jahre 1834 in der Kapelle der Englandsfahrer, an der Südseite des Chores dieser Kirche stand. Die Englandsfahrer kauften 1435 die Kapelle und haben vermutlich den Altar, der dem hl. Thomas von Canterbury geweiht wurde, bald darauf aufgestellt. Das Datum 1435 hat also als terminus post quem für die Entstehung der Bilder zu gelten. Von einer alten Abbildung des Hamburger Altares, auf der einige der Schweriner Tafeln zu erkennen sind, empfangen wir die Vorstellung von dem ursprünglichen Zusammenhang. Der Altar war kein einfacher Flügelaltar, sondern er besass *zwei* Flügelpaare derart, dass nach dem Aufklappen des eines Flügelpaares noch nicht die Kerntafel, vielmehr ein zweites Flügelpaar sichtbar wurde. Die vier Flügel aber waren auf beiden Seiten bemalt und zeigten je zwei, nahezu quadratische Darstellungen übereinander, so dass ausser der festen Mitteltafel und der Predellenleiste, auf der Christus und die zwölf Apostel in Brustbildern dargestellt waren, nicht weniger als 16 Darstellungen das Malwerk ausmachten, von denen mindestens acht dem Leben und Leiden Christi, wenigstens vier der Legende des hl. Thomas von Canterbury gewidmet waren. Dabei nehme ich an, was Schlie nicht anzunehmen scheint, dass das erste, das äussere Flügelpaar, dessen Innenseiten die alte Abbildung zeigt, auch aussen, wie das innere Flügelpaar, mit Malerei geziert war. Vollkommen erhalten in acht von den neun Schweriner Tafeln ist das innere Flügelpaar, das zersägt worden ist. Die neunte Tafel in Schwerin aber ist ein Fragment, die Ecke unten links von der Mitteltafel, auf der die Kreuzigung Christi dargestellt war. Goldschmidt hat diese Annahme bestätigt durch den interessanten Nachweis, dass diese Darstellung mit Johannes und den trauernden Frauen kopiert ist in einem Kreuzigungsbilde aus Preetz in Holstein, das sich im Museum zu Kopenhagen befindet, und hat uns damit eine Anschauung von dem Ganzen dieses Mittelfeldes verschafft. Offenbar ist die Preetzer Tafel eine ziemlich genaue Wiederholung des Hamburger Kernbildes, ausgeführt von einem Schüler oder doch Nachfolger des Meisters von 1435. Dass der Maler des reichen Altares der Englandsfahrer in Hamburg ansässig war, wird dadurch fast zur Gewissheit, dass die Petrikirche dieser Stadt noch heute ein Werk von ihm besitzt, nämlich den Christus als Schmerzensmann, der in der Hamburger Kunsthalle ausgestellt ist. Diese Tafel, die reifste und am sorgsamsten durchgeführte Schöpfung des Meisters, wird in einem wohlgelungenen Lichtdruck der Nöhring'schen Mappe reproduziert, ebenso wie ein Gemälde des Leipziger Museums, das dasselbe Motiv in nahverwandter Weise gestaltet zeigt und zweifellos auch von dem Hamburger Meister herrührt. Goldschmidt deutet den Weg an, auf dem das Leipziger Bild aus Hamburg entführt worden sein kann und deutet noch auf ein steinernes Bildwerk im Museum Hamburgischer Altertümer hin, in dessen Zeichnung Lichtwark den Stil unseres Malers zu erkennen glaubt. Aus welcher Schulung der im Norden thätige Maler die Kraft zu seinen grossen Schöpfungen gezogen hat, ob aus Westfalen, wie Goldschmidt vermutet, darüber wage ich nichts zu sagen. Das Vergleichungsmaterial ist zu gering. Von Köln abgesehen, sind Malereien derselben Stilstufe leider gar zu selten. Wer nicht mehr die Zeiteigenschaften mit den Lokaleigenschaften verwechselt — zuerst wird jedermann in diesen Fehler verfallen — wird den Zusammenhang der Hamburger Tafeln mit den gleichzeitigen oder etwas älteren kölnischen Werken als recht schwach und locker erkennen und keinesfalls den Mut finden, auf die Herkunft des Hamburger Meisters daraus Schlüsse zu ziehen. Die Darstellungen von den Aussenseiten der erhaltenen Hamburger Flügel unterscheiden sich in der Behandlung des Grundes deutlich von den rückseitigen Scenen. Mit einer wundervollen Begabung für farbige Dekoration hat der Meister aussen den Grund rot angelegt und mit goldenen sechsstrahligen Sternen in dichter, gleichmässiger diagonaler Ordnung geschmückt. In den eigenartig stilisierten Himmel hinein ragen landschaftliche Formen, Felsen und Bäume, wie auch die hellen, grossen scheibenförmigen Nimben. Nur in der Anbetung des Christ-

kindes durch Maria, der köstlichen Komposition, die an weit Entferntes, nämlich an Fra Filippo's Tafel in der Berliner Galerie erinnert, nur hier sind das Haupt Mariä und das Christkind von Strahlenglorien anstatt von Scheibennimben umgeben. Die Heiligenscheine auf dem Kreuzigungsbilde des Mittelfeldes waren ebenso behandelt wie auf den Aussenseiten der inneren Flügel. Hingegen sind auf den Innenseiten dieser Flügel die Nimben äusserst fein gepunzt in Gold, und der Grund ist ebenso behandelt; eine scharfe dunkle Linie aber trennt den Heiligenschein hier von dem Grunde. In der Gestaltung der Komposition erweist der Meister eine erstaunliche Freiheit und Kühnheit. Er darf wagen, über das Herkommen hinaus die Scenen mit Figuren reich zu füllen. Es liegen, hocken und sitzen um das Grab, dem Christus entsteigt, mehr Soldaten, als der Sinn der Scene fordert. Die Gestaltungslust kann sich bethätigen, da der Maler über eine relativ hoch entwickelte Raumanschauung verfügend, die Tiefendimension zu beherrschen beginnt. Die kühnen Stellungen, die excentrischen Bewegungen, die Überschneidungen, das rücksichtslose Vor- und Hintereinander, oft zum grössten Teil verdeckter Gestalten, sind um so erstaunlicher, wie der Maler in der Kenntnis des Körperbaues seine Zeitgenossen nicht wesentlich übertrifft. Die Durchbildung der Form im einzelnen macht dem mit der Leichtigkeit und Schnellfertigkeit der gotischen Dekorationsmaler schaffenden Meister geringe Sorge. Die Formensprache im Nackten ist weichlich und strukturlos. Darin, wie in der Parallelität und Symmetrie der geschwungenen und rundlich geführten Faltenlinien, ist am meisten Zeitstil und am wenigsten Persönlichkeit. Die Individualität des wahrhaft grossen Meisters spricht stark genug aus der reichen, drastischen, zuweilen visionären Erzählung. Die Geschichte der Hamburger Malerei, deren Material Lichtwark in nachahmungswerter Bemühung zusammengetragen hat, beginnt mit diesem Meister so glanzvoll, dass auf alles Spätere, von dem Westen abhängige, ein langer Schatten fällt.

FRIEDLÄNDER.

Forschungen zur Sicilia Sotterranea. Von *Joseph Führer.* (Aus den Abhandlungen der Kgl. bayer. Akademie der Wissenschaften. I. Cl. XX. Band; III. Abt. München 1897. 191 S.)

Unser Interesse wird sich immer mit besonderer Lebhaftigkeit der Geschichte jener Länder zuwenden, die, schon in ihrer Lage bevorzugt, mit den Anlagen für eine reiche Entwicklung ausgestattet, nach verschiedenen Seiten hin starken fremden Kultureinflüssen offen gestanden haben. Je zahlreicher und je verschiedenartiger diese Kräfte sind, desto mehr fesseln die Denkmäler, die auf solchem Boden entstanden sind; fliessen ausserdem noch die litterarischen Quellen dürftig, versagen diese sogar auf weite Strecken völlig, so wird der Wert der monumentalen Zeugnisse noch erheblich grösser. In Sicilien haben sich nicht nur in hellenischer und in normanisch-staufischer Zeit die verschiedenartigsten Kultureinflüsse gekreuzt. Wie spärlich aber sind für ganze Zeiträume die geschichtlichen Nachrichten! Wie geringe Kenntnis besitzen wir von der christlichen Geschichte der ersten Jahrhunderte! Es ist darum schon seit langer Zeit einer der lebhaftesten Wünsche der christlichen Altertumswissenschaft, die altchristlichen Monumente Siciliens im weiteren Umkreise wieder ans Licht gebracht zu sehen. Die letzten Jahre haben einen bedeutenden Anfang der Erfüllung gebracht. Cavallari's Arbeiten in vergrössertem Umfange fortsetzend, hat Paolo Orsi, der rührige, vielseitig unterrichtete Direktor des Syrakusaner Museums, erfolgreiche Nachforschungen angestellt und Ausgrabungen geleitet. Zur Seite ist ihm, bekannt durch seine eindringende Untersuchung der Felicitaslegende, Joseph Führer getreten; wie gemeinsam mit Orsi und in Verfolg von dessen Ausgrabungen, so ist er in eigenem, von Erfolg begünstigtem Entdecken in der unterirdischen Welt der Gräber vorgedrungen. In ganz ungeahnter Ausdehnung breitet sich jetzt schon das altchristliche unterirdische Sicilien vor uns aus! Während wir noch vor wenigen Jahren die altchristlichen Grabstätten hier an den Fingern abzählen konnten, sind allein für Ostsicilien jetzt über 70 Grabanlagen bekannt. Die wichtigsten, die drei Hauptkatakomben im Stadtgebiete des alten Syrakus, behandelt Führer in seinen „Forschungen zur Sicilia sotterranea" (aus den Abhandlungen der Kgl. bayer. Akademie der Wissenschaften. I. Cl. XX. Bd., III. Abt. München 1897. 191 S.). Die trefflichen Beobachtungen, die V. Schultze 1880 angestellt hat, soweit das Terrain erschlossen war, sind hier, nachdem der weitaus grösste Teil der Grabstätten von S. Maria di Gesù, Vigna Cassia und S. Giovanni ausgeräumt worden ist, weitergeführt, ergänzt, teilweise auch berichtigt worden. Unsere Kenntnis ist damit in dankenswerter Weise bereichert worden. In mühevoller Arbeit, die er wiederholt anschaulich beschreibt, hat der Verfasser die Topographie und Architektur der einzelnen Katakomben festgestellt und die Entwicklung klar gelegt. Die Grabanlagen haben im Laufe der Zeit starke Zerstörung erfahren. Trotzdem ist es Führer in sorgfältigster Verwendung der Reste gelungen, eine deutliche Vorstellung von der architektonischen Ausstattung der Räume zu geben. Vor allem bietet er eine peinlich genaue Registrierung und Beschreibung der erhaltenen Freskobilder und der Werke der Kleinkunst und eine genaue Verarbeitung der Inschriften. Unterstützt wird der ausserordentlich sorgfältige Text durch genaue Vermessungen und durch die von ihm selbst hergestellten exakten Grundrisse, Sektionszeichnungen und Photographien, die in vorzüglicher Reproduktion, in Lichtdruck und Heliogravüre vorliegen. Sehr willkommen sind namentlich die instruktiven architektonischen Aufnahmen, in denen die merkwürdige Struktur der syrakusanischen Katakomben deutlich vor die Augen tritt. Bei den Freskobildern möchte ich gern der Zeichnung ihr Recht eingeräumt sehen. Sie empfiehlt sich, wenn nicht das Bild gut erhalten oder der Gegenstand wichtig ist; lässt der Zustand des letzteren eine klare photographische Abbildung nicht zu, so gebe man der mechanischen Aufnahme noch eine verdeutlichende Skizze bei. Im vorliegenden Werke ist eine solche z. B. bei Taf. IX unerlässlich. Wie es dem Verfasser in sorgsamer Beachtung und Placierung der oft kärglichen Reste gelungen ist, ein Bild der gesamten Ausstattung zu geben, so ist auch dank vorsichtiger, allseitiger Erwägungen in durchaus überzeugender Weise die Chronologie festgelegt. Wir haben in den ältesten Teilen ein Werk des ausgehenden dritten Jahrhunderts, in S. Giovanni eine Anlage aus der Zeit der mächtig gewordenen Staatskirche vor uns, die aber noch mehrere Jahrhunderte lang benutzt worden ist. Wenn die Lokalgeschichte von den Ergebnissen besonderen Nutzen zieht, wenn wir hier z. B. etliche in der Syrakusaner Gemeinde besonders verehrte Gräber kennen lernen, so beanspruchen die Resultate ein allgemeines archäologisches und geschichtliches Interesse: die ausgiebige Verwendung antiker Bauten, Aquädukte und Cisternen für die Katakombenanlagen, der Brunnenschachte als Lichtgaden; die Entwicklung der Gräber von den einfachen älteren Ruhestätten mit der an Rom erinnernden Struktur bis zu dem grossartigen Gräberkomplex von S. Giovanni mit seinen breiten Gängen, und den mächtigen Saalrotunden, mit den in den Fussboden

eingeschnittenen oder unter Bogenwölbung in den Felsboden hintereinander (bis zu 20 an der Zahl) angelegten Gräbern, mit den aus dem lebendigen Gestein ausgesparten oder aufgemauerten freistehenden Sarkophagen; und dementsprechend der Fortschritt von der älteren einfacheren künstlerischen Ausstattung bis zur reicheren in jüngerer Zeit mit Marmorinkrustation und Flächenverzierungen, reicherem musivischem Schmucke; die Thatsache, dass man in Syrakus viel länger herab die Toten in Katakomben beisetzte; dazu einige sehr lehrreiche Beispiele des Totenkultus in Anbringungen zur Spendung für die Toten (auf dem Grabe der fromm verehrten Peregrina sind Glasgefässe immer wieder erneuert worden; an einer Verschlussplatte eines anderen Grabes sind Bronzesiebe befestigt, um in das Grab Spenden träufeln zu können); auch Amulette sonderbarster Form haben sich gefunden. Andererseits steht der künstlerische Schmuck nicht im vollen Verhältnis zu der Mächtigkeit der Anlagen. Vieles ist zerstört worden, aber das ursprünglich Vorhandene ist ohne Frage auch bei Weitem nicht so reich wie in den römischen Katakomben gewesen. Syrakus war doch auch zur Zeit der Nachblüte eine nur mässig grosse Provinzialstadt. So hat sich zu dem — auch um seiner wohlerhaltenen Polychromie willen — vielbehandelten figurenreichen Sarkophage der Adelfia kein zweiter ähnlicher gefunden; ein anderer Sarkophag ist nur mit zwei flach und grob gearbeiteten Büsten versehen, sonst ist von Werken der christlichen Plastik nur eine kleine Tierfigur zu Tage gekommen. Jener grosse Sarkophag aber ist aus Rom importiert. Fand also hier das anderwärts reich verwendete christliche Sarkophagrelief keine, die Skulptur überhaupt nur sehr geringe einheimische Pflege, begnügte man sich vielmehr mit der Inkrustierung der grossen Sarkophage natürlichen Gesteins, so hat die Malerei doch eine Heimstätte gehabt und weist eigene Züge auf. Das Mosaik ist allerdings nur durch wenige Reste vertreten; interessant ist bei der Ausschmückung einer Grabnische die musivische Dekoration mit der Freskomalerei verbunden zu sehen. Bei den Freskobildern wird man auch nicht durch den Reichtum scenischer Darstellungen überrascht: von den bekannten typischen Motiven aus der Schrift sind einige nur in zwei Grabkammern verbildlicht, und die Krönung der in Syrakus verehrten Deodata fällt nicht aus dem Kreise ähnlicher Darstellungen heraus; es überwiegen durchaus die dekorativen und symbolischen Einzelsujets, besonders das Vegetabilische und Animalische. Eine Bereicherung des altchristlichen Bilderkreises weist die Ausschmückung eines Kindergrabes auf, in der That eine Darstellung von besonderem Interesse: ein Mädchen, sich wendend zu einer rechts von ihr sitzenden weiblichen Gestalt — nicht Christus, wie der Verfasser will —, die in der linken Hand eine Palme, in der rechten den mit rotem Weine gefüllten Becher hält; über diesem ein gekerbtes Brot; blumiger Grund deutet auf das Paradies. Die Beziehung auf die Eucharistie scheint hier deutlich und damit die Verwendung der Abendmahlselemente in ihrer Wirkung auf den Tod — jene im christlichen Altertume überaus verbreitete Anwendung des Abendmahls, das aber in den Gräbern fast immer nur verhüllt dargestellt ist. An dem Kopfe des Weibes auf diesem Bilde tritt auch, wie sonst in dem völlig jüdischen Gesichte Christi, das Individuelle der lokalen Auffassung entgegen, während das Gros der Sujets wie der Ausführung durchaus seine Analogien ausserhalb von Syrakus hat. Je schärfer erkennbar an den einzelnen Zügen das archäologische Bild wie das geschichtliche der Entwicklung wird, desto mehr drängt sich gegenüber den Denkmälern der überallhin offenen Trinakria, bei den Bildern, bei der Architektur, nicht anders bei den Inschriften eine Reihe Fragen auf: wie viel das indigene Element beteiligt gewesen, wie weit es von östlichen Einflüssen verstärkt worden ist; die Fussbodengräber, die Umrahmung der Gräber, das Überwiegen der symbolisch-dekorativen Einzelelemente, die Zeitrechnung weisen nach dem Osten; wie weit Afrika, wie stark Rom zu den verschiedenen Zeiten eingewirkt hat; für den Anfang des hier dargestellten Zeitraumes weist nach Rom die Ähnlichkeit der Grabformen, für die spätere Zeit der Sarkophag, die Darstellung der Apostelfürsten. Der Verfasser hat in richtiger Selbstbescheidung diese Frage zurückgestellt. Denn um hier entscheiden zu können, ist die Verarbeitung des gesamten monumentalen Bestandes erforderlich. Es ist deshalb sehr zu wünschen, dass die vorliegenden Forschungen ihre Fortsetzung finden. Von besonderem Werte, auch für die Erkenntnis der geschichtlichen Zusammenhänge, wird die Untersuchung der vom Verfasser erwähnten Grabstätten in Syrakus sein, die aus den zwei ersten Jahrhunderten der christlichen Gemeinde stammen. Dass die Arbeiten in der Sicilia sotterranea so energisch betrieben werden, ist sehr erfreulich. Ohne umfassende und gründliche Forschungen an Ort und Stelle kann die Archäologie das nicht leisten, was jetzt gerade das wissenschaftliche Bedürfnis verlangt: das deutliche archäologische Bild der verschiedenen Kulturprovinzen zu geben, wie sie mit individuellen Eigentümlichkeiten bei aller Gemeinsamkeit der Geschichte und der Kultur im christlichen Altertume nebeneinander bestanden haben. Erst wenn hier grössere Fortschritte erreicht sind, werden sich die grossen geschichtlichen Fragen nach den Einwirkungen einer Kultur, einer Kunst auf die andere mit Sicherheit beantworten lassen.

JOHANNES FICKER.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



ORIGINALRADIERUNG VON FRITZ MATTHIES-MASUREN

ALTHOLLAND IN WÖRLITZ

VON *FRANZ DÜLBERG*

EINE reiche und späte, unter den Zeichen der Lavater und Matthisson emporgewachsene Gartenkunst, in der verfeinerte Menschen die eigenen Seelenstimmungen den Bildungen der lebenden Natur aufzuprägen liebten, und eine jugendliche Malerei, die vor allem vor der gegebenen Erscheinung der Wirklichkeit Respekt hat und durch überraschend gesehene Einzelheiten uns auch da anzieht, wo kirchlich-höfische Erfordernisse und Unfertigkeit des Handwerks sie behindern: diesen reizvollen Gegensatz bietet Wörlitz, die Schöpfung und der Sommersitz des Anhalt-Dessauischen Herzogshauses. Treten wir aus den schönen Parkanlagen in das seltsam zusammengehäufte, als das Gotische Haus bekannte gelbe Gebäude, so finden wir in der stattlichen Bildersammlung eine wohl vornehmlich den oranischen Beziehungen der Anhaltiner ihre Anwesenheit verdankende Reihe von Gemälden aus dem ersten Jahrhundert der holländischen Ölmalerei, in der die führenden Meister teils durch denkwürdige Zeugnisse ihres Einflusses, teils durch Werke der eigenen Hand vertreten sind.

Der teure älteste Name im holländischen Quattrocento, Aelbert Ouwater, gewann Gestalt, seitdem Scheibler und Bode die berühmte Auferweckung des Lazarus in einer von Italien her gesendeten Photographie erkannten und das Urbild, das dem alten van Mander zu sehen versagt war, in die Berliner Galerie brachten; er gewann eine Seele, als Bayersdorfer die tiefgestimmte Kreuzabnahme des Brüsseler Museums für ihn in Anspruch nahm. Ich weiss, dass die zweite Zuschreibung im Privatgespräche der Kunsthistoriker bestritten wird: man vergleiche aber, nachdem man beide Bilder gesehen, ihre Photographien — die Übereinstimmung an den Hals- und Rumpffalten des nackten Körpers, den ziemlich fleischigen Händen, den Röhrenfalten der Gewandung, den pelzverbrämten Ärmeln und dem krystallenen Schwertgriff ist schlagend. In die Nähe zumal des Brüsseler Bildes möchte ich nun hier in Wörlitz die mit geistreicher Feinheit ausgeführte kleine quadratische Kreuzigung (Nr. 1499) setzen, die bisher dem „Jacometto von Venedig“ oder dem Memling zugeschrieben wurde;[1]) nicht etwa als ein drittes Original Ouwater's, wohl aber als die Arbeit eines unmittelbaren Nachfolgers. (Abb. 1.) Am Kreuz ist Christi Haupt mit den schwarzen Haaren leicht nach links hin gesunken, wo die Mutter nach hinten über fällt, in grauer Kleidung, gehalten von Maria Kleophas, in schwarz, und Johannes, weinrot. Gegen die erregte Gruppe stechen die ruhigen Gestalten zweier Frauen ab: die eine in Rückansicht führt das Tuch ans Auge, die andere steht in starrer Feier vorn zur Seite, die Hände über dem Schoss gefaltet. Jene in blauem Gewand mit olivengrüner Stola, der Kopf mit einem blauen Wulst bedeckt, über den der Zopf herabhängt; diese in schwarz-gelbem Brokat mit feuerrotem Mantel und hohem weissen, buntgemusterten Turban. Einen neuen Kontrast zu beiden giebt Magdalena: nur im weissen durchsichtigen Büsserhemd ist sie herbeigeeilt und ringt die Hände zum Himmel empor. Rechts vom Kreuz die Reitergruppe auf etwas hölzernen, schweren Tieren. Der Vornehmste, blau gekleidet, mit pelzdurchsetzten Ärmeln und hoher, nach oben zurückgeschlagener Pelzmütze, zeigt mit dem Scepter hinauf. Ein Zweiter reitet mit geschulterter Lanze, noch eben zurückblickend, ab. Die Rechte leicht erhebend, spricht der Dritte zum — vom Rücken gesehenen — Vierten, der ein Schriftstück emporhält. Zwischen ihnen steht aufblickend ein junger Ritter mit treuem Gesicht, in voller Rüstung, einen Stab in der Hand. Ganz vorn zwei Knechte in Rückenansicht; der eine stemmt den tierkopfgeschmückten Schild an, der andere hält einen Bogen. Zum Blau ihres Führers bringen die Anderen hauptsächlich Olivengrün und zwei rote Töne hinzu. Hinter dem Kreuz sieht man auf zwei Wegen, die um einen Hügel zur Stadt führen, Reiter in verschiedener Gangart und Fussgänger. Die Erhebungen sind von rundlichem Umriss und etwas geschnittenem Erdreich, stark braun, mit spärlichen, gut individualisierten Bäumen. Im fernen Thal die Stadt mit zahlreichen befestigten, einfach gehaltenen Bauten, dahinter ein grüner Hügel und leicht blaue Ferne. Der Himmel hellblau mit einigen leicht gegebenen Wolken. Das Bild entspricht der Art Ouwater's zunächst durch die ziemlich runden Gesichter mit glatten, breiten Stirnen, dreieckigen, etwas herausstehenden Nasen und dicken Lippen, dann durch die Behandlung des Pelzwerks des blaugekleideten Reiters, die Röhrenfalten am Rock

1) Katalog in W. Hosäus' Wörlitz, 2. Aufl. Dessau 1883. S. 32—57.

der stehenden Knechte und den holländischen Turban der weiblichen Seitenfigur, endlich durch die sehr weitgehende Ähnlichkeit des Hintergrundes mit der Landschaft auf der Brüsseler Kreuzabnahme. Im einzelnen stimmt noch die ihr Tuch ans Auge führende Frau in Haltung und Tracht mit der Maria Salome auf dem Brüsseler Bilde überein. Gegen eine Zuweisung an Ouwater selbst spricht schon die abweichend von dessen hellgelblichem Fleischton durchgängig leicht kaffeebraune Karnation, vor allem aber der nicht allein durch den Umfang bedingte, im Vergleich zu der grosszügigen Kompositionsart des Haarlemers etwas miniaturhafte Gesamteindruck. Über Ouwater geht der Meister unseres Bildes aber hinaus durch die allen Personen erteilte wunderbare Belebung des Auges.

Ein Schüler Ouwater's war der jung verstorbene Gerrit tot St. Jans. Van Mander's Urteil, dass er den Lehrer in der Kunst der Komposition, Trefflichkeit der Figuren und im Ausdruck seelischer Erregung,



Abb. 1. Richtung Ouwater's, Kreuzigung Christi. Wörlitz, Gotisches Haus.

aber nicht in der Sauberkeit und Schärfe der Ausführung übertroffen habe, wird uns heute durch seine Werke — den Flügel seines Johanniteraltars in Wien, die Anbetung der Könige im Prager Rudolphinum, das Sühnopfer des Alten und Neuen Bundes in Amsterdam und den Schmerzensmann im erzbischöflichen Museum in Utrecht — nur bestätigt. Durch vielgliederige, bewegte Anordnung zahlreicher Gestalten und durch breite, mit Mischfarben arbeitende Malweise eröffnet er, der nach der Inschrift eines Stiches des Theodor Matham selbst aus Leyden stammte, die Leydener Malerschule der Cornelis Engebrechtsz und Lucas van Leyden. Jenes weibliche Gesicht von äusserst langem Oval, mit dreieckiger Nase, niedergeschlagenem Auge und weichem, strähnig herabfliessendem Haar, das uns aus Gerrit's Amsterdamer Bilde bekannt ist und das auf dem Prager Gemälde so wirkungsvoll zwischen dem stehenden Mohren und dem Stützbalken des Strohdaches hervortritt, finden wir hier an einer reizvoll archaischen, bisher den bequemen Sammelnamen Jan van Eyck führenden Maria im Rosenhag (Nr. 1325). (Abb. 2.) Kerzengerade sitzt sie wie eine Zauberprinzessin vor der grünen Laube, in dunkelblauem Kleid und karminrotem, in wenigen aber scharfen Ecken fallendem Mantel. Die Rechte hält sie an den Fuss des Kindes, die Linke vor seinen Leib. Es streckt beide Händchen eckig von sich und wendet das etwas dickschädelige Köpfchen verwundert nach rechts. Oben halten fünf Engel in orange, violett und grünlich schillernden Gewändern die Krone. Die Ausführung des Bildchens gehört, nach den Schillerfarben und den auf den Haaren sitzenden Lichtern zu urteilen, erst einem etwas älteren Zeitgenossen des Engebrechtsz an.

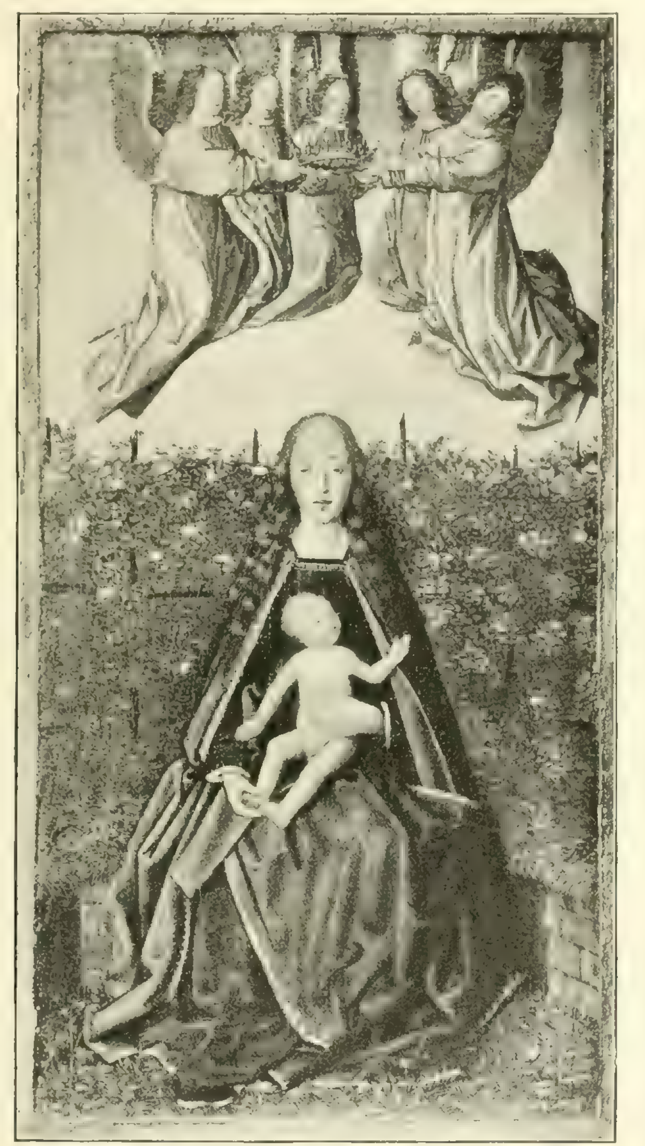


Abb. 2. Richtung Gerrits tot St. Jans, Maria mit Kind und den schwebenden Engeln. Wörlitz, Gotisches Haus.

Der geistreiche südholländische Sonderling Hieronymus Bosch ist nur durch eine bunte und schreiende Kopie nach dem Antoniusaltärchen Nr. 3b der Brüsseler Galerie vertreten (Nr. 1592. 1611). Auch Cornelis Engebrechtsz, der gestaltungskräftige und warmherzige, in den Typen leider oft plebejische Leydener, fehlt in Wörlitz. Dagegen besitzt eine andere anhaltische Sammlung, das Amalienstift in Dessau,[1]) eine mittelgrosse Kreuzigung (Nr. 152) von einer Hand, die zwischen Engebrechtsz und dem von ihm und Gerrit als Maler abhängigen, aber durchgängig kunstgewerblicher gerichteten Amsterdamer Jacob Cornelisz vermittelt. Die Tafel ist unten übermalt und nach beliebter Sitte mit dem Monogramm Dürer's versehen; der Katalog sagt „Cölnische Schule". Links stösst ein Knecht im Verein mit einem brokatgekleideten Alten die Lanze in Christi Seite. Im Vordergrund erscheint Maria in Seitenansicht, unter dem rechten Arm von Magdalena, die das Tuch ans Auge führt und dem — von vorn gesehenen — Johannes unterstützt. Dahinter noch drei stehende Frauen. Rechts der Träger des Ysop, in weisslichem Hemd. Er stemmt sich mit dem Bauch gegen das Kreuz. Eine Flasche hängt ihm um den Leib. Weiter Gruppe von vier Reitern. Der vorderste, im Harnisch, ist vom Rücken gesehen, einer, in hermelinbesetzter Mütze, erhebt die Linke. Ganz vorn ein bärtiger Mann in rosa Turban und blaugrünem Rock, bei verkniffenem Ausdruck der Augen auf das Kreuz zeigend, dem er das Gesicht abwendet. Bei ihm steht ein Bartloser in malerisch umgeschlungenem rosa Mantel. Dahinter

1) Katalog von 1877, auf den Bestimmungen des Dresdener Galerie-Inspektors Gustav Müller beruhend.

einer, der sich die Hand vors Auge hält. — Hinter dem Kreuz teilt sich das Erdreich: links eckig aufragende hellfleischbraune Felsen, rechts ein olivengrüner Hügel. Dahinter bläuliches Wasser mit Inseln und einer blaugrünen Anhöhe. Die Gegend wird belebt dicht hinter dem Kreuz durch die Kreuztragung, bei der Christus in Vorderansicht erscheint, links durch die Grablegung im Felsen und weiter durch Reiter in einem Weg. Das Bild schliesst sich durch die rohe Bildung der Hände Christi und die derbe Gestalt des Mannes mit dem Ysop unverkennbar dem Engebrechtsz an, während die Farbengebung in rosa und blaugrün ganz den Gewohnheiten des Jacob Cornelisz entspricht. Der Künstler hat aber seine eigene Formensprache für die Gesichter, die er mit rundlichem Umriss, breit endenden Nasen und merkwürdig einfallenden Wangenschatten bildet. Als Laubwerk wählt er kugelrund auf dem Boden sitzende Sträucher.

Jacob Cornelisz selbst glänzt in Wörlitz durch ein scharfkantig in der Weise seiner Mittelzeit[1]) gemaltes, emailartig leuchtendes Hauptwerk, das bereits durch L. Scheibler[2]) nach Autor, Entstehungszeit und Gegenstand richtig bestimmt wurde: Christi Abschied von seiner Mutter (Nr. 1598). (Abb. 3.) Maria erscheint rechts in Seitenansicht, in graugrünem Kleid mit weissem Schleier. Halb hinsinkend ergreift sie mit beiden vorgestreckten Händen die Hand Christi, der sie ansieht, den rechten Fuss zurücksetzt und mit der Pedanterie eines Schulmeisters die rechte Hand segnend erhebt. Magdalena unterstützt die Gottesmutter unter den Achseln und zeigt uns das Gesicht von vorn mit den aufgeworfenen Lippen und den Thränen, die beiden Frauen als aufgemalte Perlen über die Wangen rinnen. Ihr Kopfschmuck, der in drei halbmondförmigen Aufsätzen von Stirn und Wangen ausgeht, entfaltet so recht das beliebte Distelornament des Meisters; das Gewand besteht aus hellfleischrosa Ärmeln und einer Schürze von fast rein goldenem Brokat. Hinter Christus steht Johannes in gotisch ausgeschwungener Stellung, die linke Hand vor die Brust legend, die rechte senkend und vorstreckend, und das linke Bein vor das rechte stellend. Beide Männer haben die echten Köpfe unseres Meisters mit den emporgeschwungenen Nasen und gedrehten Locken. Johannes hebt die schlicht braungraue Tracht des Heilands durch sein feuerrotes Gewand. Hinter Maria stehen noch Joseph, bartlos, mit hängendem Kinn, die Hände faltend und vorgebeugt, in roter Kleidung, und eine Matrone, die eine Hand auf den Leib legt und mit der anderen das Auge wischt. Dort erheben sich zwei Thorbogen hintereinander mit farbig steinernen und metallenen Verzierungen in wildester falscher Renaissance: Bekrönung mit einer Lünette, in der Kain den Abel totschlägt; darüber Perseus mit dem erlegten Drachen und als Gipfel eine Frau, die einen Stern hält. Hier sind schon durchaus die mythologischen Verrenkungen eines Heemskerk vorgebildet. Der Boden des Vordergrundes ist stumpf gelbbraun gehalten. Zwischen Maria und Christus erhebt sich ein hoher dünner Baum. Links ziehen in zwei Plänen die Jünger einen Burgberg mit seltsam unwahrscheinlich überhängenden Felsen hinan. Der rechte im vordersten Paar kratzt sich gerade auf dem Rücken, Petrus, als dritter, steht zu Christus zurückgewendet. Die übrigen sind in lebhaftem Gespräch, einige sehen sich ungeduldig um. Im Thale sieht man die Stadt Jerusalem, am Horizont vergrünende Berge. Der tief blaugrüne Himmel wird nach unten grauer, von einzelnen scharf aber gut aufgesetzten weissen Wolken belebt. Das Bild ist in Durchführung und Erhaltung vorzüglich, aber in welchem Abstand steht es mit all seiner schreienden Theatralik und schnell erlernten Renaissancezier zu dem weit kleineren Bilde des gleichen Vorganges von Cornelis Engebrechtsz, das, bisher seinem Meister noch nicht zugeschrieben, seit einiger Zeit im Saal der ältesten Niederländer des Ryksmuseums hängt und mit der innig verschlungenen Gruppe der beiden Abschiednehmenden und dem bedeutungsvoll durch die reichbelaubten Bäume brechenden Abendrot aufs tiefste ergreift!

Auf ein Werk der Frühzeit des Jacob Cornelisz scheint eine ungemein verbreitete Komposition der Anbetung der Könige zurückzugehen. In den mannigfachsten Variationen auftretend, wird sie an einigen durchgehenden Familienzügen: charaktervolle, oft karikierte Männerköpfe, reiche metallisch verzierte Tracht und Architektur, rot-grün-braune Farbenskala, erkannt. Abgesehen von ihrem sporadischen Vorkommen in den Museen von Alkmaar, Brüssel, Köln, Hannover, in der Berliner Sammlung Wesendonck u. s. w. ist sie im Erzbischöflichen Museum in Utrecht und hier in Wörlitz nicht weniger als je dreimal vorhanden (hier: Nr. 1414, 1602, 1613). In Wörlitz sind die Nummern 1602 — durch das süssliche Lächeln, mit dem der zweite König seinen Pokal präsentiert, und die lebensvollen Gestalten der beiden links stehenden Trabanten — und 1414 — ein Triptychon von sehr leuchtender, aber später Ausführung — immerhin beachtenswert.

Im Mittelpunkt der ganzen holländischen Kunstgeschichte bis auf Rembrandt steht Lucas Hugenz,

1) In seiner Spätzeit nahm der Meister, wie im Ryksmuseum die datierten Bilder Saul bei der Hexe von Endor (1526 oder eher 1529) und der Porträtkopf von 1533 beweisen, eine flüssigere von stark rötlichem Fleischton und schillerndem Blau beherrschte Malweise an.

2) Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen III (1882). S. 13 ff.



Abb. 3. Jacob Cornelisz, Abschied Christi von Maria. Wörlitz, Gotisches Haus.

weltbekannt als Lucas van Leyden. Eine schmächtigere Gestalt als die grossen Deutschen Dürer und Holbein, muss er doch neben ihnen genannt werden und hat vor beiden die weiter greifende Wirkung voraus. Durch sein umfangreiches Stecherwerk, seit seinen Lebzeiten bei den Sammlern populär, ist er der einzige unter den primitiven Holländern, der in unserem Zeitalter wenigstens nicht gänzlich neu entdeckt zu werden brauchte. In Wörlitz glaube ich ihn als Bildnismaler begrüssen zu dürfen.[1]) Unter den von ihm geschaffenen Porträts kann man höchste Durchführung nur dem von warmem Leben durchzitterten Braunschweiger Selbstbildnis und dem wunderbar vollendeten Stich eines melancholischen Junkers mit dem Totenkopf im Mantel (B. 174) zusprechen. Erfreulicher als der etwas matte und mässig erhaltene, aber von Soutman 1644 mit dem Namen des Künstlers gestochene „Kaiser Maximilian“ des Wiener Hofmuseums und der im Beiwerk übermalte grosse „Graf Edzard“ im Oldenburger Augusteum, den ich trotz Bode's Zweifeln[1]) wegen des klaren Umrisses der Züge, der hellen Gesamthaltung und der eigenartigen Herausarbeitung der Ornamente aus dem grünen Grund Lucas lassen möchte, wirken die ziemlich zahlreichen Porträtzeichnungen, besonders die in schwarzer Kreide ausgeführten, unter denen neben einem weiblichen Brustbild im Sammelbande des Britischen Museums und dem intimen Kniestück einer Lesenden auf der Albertina zumal drei Brustbilder junger Männer in Vorderansicht und mit dreimasterartigen Mützen (im Stockholmer Nationalmuseum, von 1521, bei Herrn Archivar Dr. Dozy in Leyden, vom gleichen Jahre, und im Louvre) sich durch Grösse und Unmittelbarkeit der Auffassung auszeichnen. Gerade diesen Blättern ist in Tracht und Haltung hier das etwa

Abb. 4. Lucas van Leyden, Männliches Porträt. Wörlitz, Gotisches Haus.

1) Dankend verzeichne ich eine Anregung des Herrn Dr. Ad. Goldschmidt in Berlin, der mir erzählte, ein Porträt, das viel von Lucas van Leyden habe, im Gotischen Hause gesehen zu haben.

1) W. Bode, Die grossherzogliche Galerie zu Oldenburg. Wien 1888. S. 67.

70 cm hohe, etwa 50 cm breite „männliche Porträt mit Landschaft",[1]) Nr. 1197, verwandt. (Abb. 4.) Das etwas nach links gewandte Gesicht hat leicht orange-bräunlichen Ton, es wird durch herabgekämmtes aschblondes Haar eingefasst und endigt in ein Kinn von welliger, ein wenig spitzer Modellierung. Die Augen sind braun, von länglichem Oval und blicken etwas trocken. Die Nase, mit breiter Wurzel, wohlgeformt und gebogen. An der Oberlippe Spur des Bartflaumes, die Lippen schmal und blassrot. Der Ausdruck ist nicht unbedeutend, etwas resigniert ruhig. Die Hände sind ineinander gelegt, sie sind blass, mit den für den Meister charakteristischen Hautfalten zwischen Daumen und Zeigefinger. An der Rechten ein Ring mit grünem Stein. Ein schief sitzendes Barett, gekreuzter grauer Pelzmantel, chokoladenfarbene aufgeschnittene Oberärmel, unter denen geschlitzte schwarze Ärmel hervorsehen, bilden die Kleidung; ihre Durchführung steht wieder hinter der des Kopfes zurück. Die belebte Behandlung des herauskommenden weissen Hemdkragens erinnert an das Braunschweiger Selbstporträt. Im Hintergrund lässt eine graue einfach profilierte marmorne Fenstereinfassung den Blick frei auf leichtwellig gebirgige, zart grünblaue Landschaft: ein Fluss, rundliche Bäume, rechts ein weisser Turm. Der obere Himmel ist von starkem, vielleicht verdorbenem Blau. Karnation und Aufbau der Landschaft haben viel Verwandtschaft mit dem 1522 datierten, durch van Mander bestens beglaubigten Votivbild der Münchener Pinakothek: Madonna mit dem durch Magdalena empfohlenen Stifter, und dies dürfte, zusammen mit der Analogie der vorerwähnten Handzeichnungen und der Abwesenheit des beliebten gotischen Astwerks in der Architektur, die Entstehung unseres Bildes in den Anfang der zwanziger Jahre setzen lassen.

Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass das Amalienstift in Dessau unter Nr. 435 eine der allenthalben grassierenden bunten Kopien nach Stichen unseres Künstlers besitzt: diesmal ist es die Klage vor Potiphar aus dem Josephcyklus.



Abb. 5. Lucas Cornelisz (van Leyden) (?), Männliches Porträt; Wörlitz, Gotisches Haus.

Ein zweites, aber viel kleineres männliches Porträt (Nr. 1294) wird in Wörlitz dem Namensvetter unseres Meisters: „Lucas Cornelisz (v. Leyden)" zugeschrieben (Abb. 5), also jenem Sohne des Engebrechtsz, der nach van Mander in seiner Heimat sich als Koch durchschlagen musste und schliesslich auf den Ruf von der lebhaften Kunstpflege Heinrichs VIII. mit Weib und Kind nach England zog, von Neueren obendrein in einem in der Teppichfabrik Ercole's II. von Ferrara beschäftigten Niederländer vermutet wird. Ich gestehe: es ist dies der einzige unter den vier durch van Mander erwähnten Zeit- und Heimatsgenossen des Lucas van Leyden, dessen künstlerische Persönlichkeit ich bisher nirgends anpacken zu können vermeinte.[1]) Eine Spur des Künstlers als Porträtmaler in

1) Ob die Archive einmal etwas über den Dargestellten verraten werden?

1) Den immer schlecht bezahlten Glasmaler Pieter Cornelisz, den Lerngenossen des grossen Stechers, glaube ich in einer das bei Lucas so beliebte Thema „Vergil im Korbe" behandelnden Federzeichnung des Amsterdamer Kabinets von 1523 und in fünf die Werke der Barmherzigkeit darstellenden Zeichnungen von 1524 und 1532 zu erkennen, die im Berliner Kupferstichkabinet unter dem seltsamen Namen „Custos Decker" bewahrt werden. Für den zeitweise nach Brügge auswandernden Cornelis Cornelisz Kunst möchte ich das bedeutende Temperabild „Kaiser

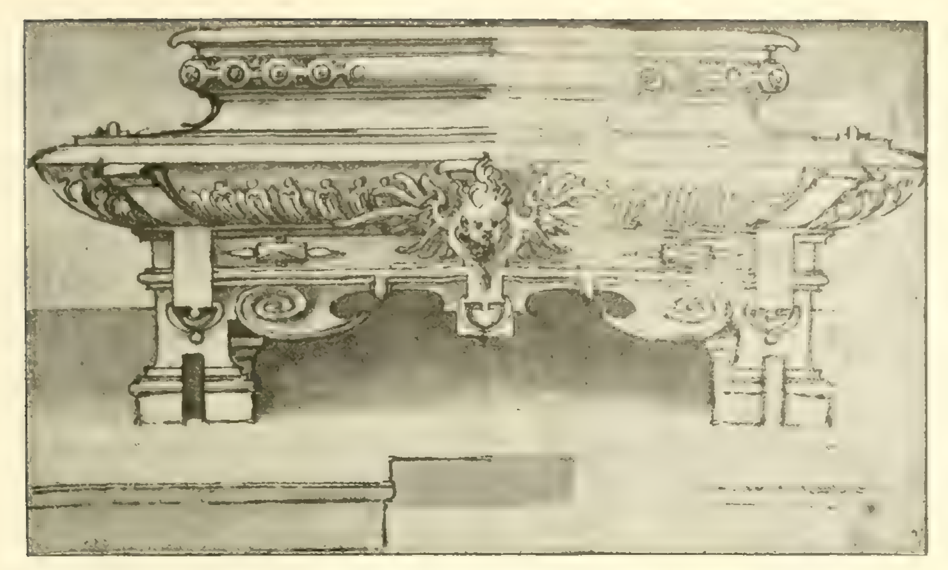
England findet sich in einer Quelle des 18. Jahrhunderts (Vertue-Walpole); kleine Bildnisse wurden ihm auf der Manchester-Ausstellung 1857 und jetzt in Hamptoncourt zugeschrieben. Auf dem Wörlitzer Bild, dessen Attribution ja auf eine alte Angabe zurückgehen mag, zeigt uns der Dargestellte, von vorn gesehen, grosse energisch blickende Augen, eine stumpfe Nase und sehr reichliches schwarzes Haupt- und Barthaar. Die Hand birgt er im Mantel. Er trägt ein schwarzes Barett. Grüner Grund. Die Malweise ist ziemlich breit, etwas fleckig. Es kann sich sehr wohl um die Arbeit eines Niederländers handeln, der in England in den Spuren Holbein's wandelte.

Ein Beispiel einer kunsthandwerklichen Bethätigung, die nach den Urkunden und alten Auktionslisten die Meister der Leydener Schule wohl pflegten, möchte man fast in drei kleinen runden, nur in braunviolett mit etwas gelb ausgeführten geätzten Glasscheiben sehen, die im Gotischen Hause ins Fenster des neunten Zimmers, des „Geistlichen Kabinets", eingelassen sind. Dargestellt ist ein zusammenhängender, jedenfalls alttestamentlicher Vorgang, vielleicht die Geschichte Abrahams. Zumal der weibliche Gesichtstypus und Kopfputz, dann besonders in der Schlussscene der echte Pöbelkopf des Kameltreibers entsprechen durchaus dem Stil des Cornelis Engebrechtsz. Leider verraten Einzelheiten wie das schematisch ausgezackte Barett und der Kragen der männlichen Hauptperson einen die alte Tracht nicht mehr recht verstehenden späten Nachahmer: es wird sich also wieder um ein Erzeugnis jenes nicht ganz erfreulichen Kultus handeln, den Hendrik Goltzius mit der Kunstart des Lucas van Leyden trieb, so Absonderlichkeiten, wie die zwecklos überfüllten Kompositionen des Nicolas de Bruyn, hervorrufend. So ist ja wohl auch die Glasscheibe der Mailänder Ambrosiana, Davids Triumph, nur ein untergeschobenes Werk, wie zumal die kleinliche Behandlung des Hintergrundes im Vergleich mit dem Stiche, den Saenredam nach dem berühmten in Goltzius' Besitz befindlichen Originale ausführte, vermuten lässt; — „Der echte Ring, vermutlich, ging verloren!"

Abseits vom grossen Strome der Kunstentwicklung steht, landschaftlich tüchtig, aber oft gewaltsam archaisierend, jener späte holländische Nachfolger Gheeraert Davids, dem G. F. Waagen das Unrecht anthat, ihn für den kühnen und grossen Haarlemer Jan Jansz. Mostaert zu halten. In Wörlitz scheint ein kleines, natürlich „Albrecht Dürer" genanntes Bild des Sündenfalls (Nr. 1324), in der Komposition wohl von Mabuse's in Hamptoncourt und Berlin (Nr. 661) vorkommendem Werke abhängig, in den metallischen Lichtern am Kopfe Adams und der detaillierten Landschaft seine Hand zu verraten.

Zum Schlusse sei noch erwähnt, dass die Nebenteile eines grossen, schwer bestimmbaren altholländischen Werkes, das aber in Dresden in unmittelbarer Nachbarschaft von Holbein's Morette und Dürer's noch eine gute Figur macht, sich während langer Jahre im Gotischen Hause befunden haben: es ist dies die Gefangennahme Christi als Nachtstück, Nr. 841 der Dresdener Galerie, dessen Flügelbilder — Engel mit den Leidenswerkzeugen — im vorigen Jahrhundert verschwanden und erst 1874 wieder in Wörlitz entdeckt wurden, worauf sie dann bald wieder durch Austausch zu ihrem Hauptstück zurückkehrten. Das sorgfältig durchgeführte tiefgefärbte Bild erinnert mich einerseits an die Jugendwerke des ja vielfach in Holland thätigen Mabuse, andererseits in den grossen Köpfen mit grossen wohlgeformten gebogenen Nasen und dem grossen Wurf der Gewandfalten an die vornehm statuarischen Figuren des als „Franz von Bocholt" bekannten Stechers. Ein ähnliches, aber fast noch reizvolleres Bild des gleichen Gegenstandes brachte der Pariser Kunsthändler Durand-Ruel kürzlich auf einige Zeit nach Berlin: die einzige nähere Analogie bieten auch hier die Werke eines Stechers, diesmal die aufgeregten Passionsscenen des Meisters von Zwolle. Mit gewaltigster Wucht stürmen die von rechts andringenden Häscher heran, den ganzen Vordergrund erfüllend. In starrem Profil erscheint das äusserst charaktervolle Gesicht des Judas. Links die Malchusscene; am runden bartlosen Gesicht des Niedergeworfenen sieht man die Wunde. Oben Engel in grosser Helle. Mit erstaunlichster Einfachheit ist die gespenstische Wirkung des Fackellichts dadurch erreicht, dass das ganze Bild auf Goldgrund gemalt wurde, der überall wie hindurchglühend hervorkommt. Fürwahr, eine eigenartige Blume auf einem abgelegenen Pfade der Kunstentwicklung!

Augustus und die Sibylle", Nr. 568 der Wiener Akademie, in Anspruch nehmen, das unverkennbare Kopftypen der Leydener Schule mit einigen in den Werken des Herri de Bles häufigen kostümlichen Eigenheiten verbindet. Mit Recht weist Bredius (Meisterwerke des Ryksmuseums S. 126f.) derselben Hand zwei allerdings schwächere, aus Goes unweit Middelburg stammende Altartafeln in Amsterdam (Nr. 536. 536a) zu. Von den Folioblättern, die Aertgen van Leyden, der durch van Mander trefflich geschilderte gemütlich verkommene Quartalstrinker, um billiges Geld als Vorlagen fortgab, glaubt man in Holland mit gutem Grunde zwei in einer Heilung des Lahmen im Amsterdamer Kabinet und einem Abendmahl im Museum Boymans in Rotterdam zu besitzen; ich möchte als drittes eine Anbetung der Könige in der Albertina (Breitblatt; Feder mit Sepia, hellrosa und weiss) hinzufügen und die Frage zur Diskussion stellen, ob wir nicht ein Frühwerk des nach dem alten Biographen in Architekturen ausgezeichneten, zuerst an Engebrechtsz sich anschliessenden, dann aber zu Scorel und Heemskerk abfallenden Meisters in dem in reicher offener Halle büssenden Hieronymus des Berliner Museums (Nr. 626) haben, der in der Buntfarbigkeit der Baulichkeiten und dem warmen Ton des Erdreichs der Art des Engebrechtsz entspricht, in der Muskelfülle und dem brandigen Ton des Körpers aber bereits den Einfluss der Romanisten verrät.



Wendel Dietterlin, Originalzeichnung zu Fol. 40 der Architectura.
(Nürnberg, B. Caymox, 1598.)

DIE ORIGINALZEICHNUNGEN WENDEL DIETTERLIN'S ZU SEINEM ARCHITEKTURBUCH

VON *GUSTAV PAULI*

VOR mir liegt ein Foliant mittleren Umfanges, dessen vergilbte Bätter vom ersten bis zum letzten beklebt sind mit Zeichnungen architektonischer und dekorativer Entwürfe. Der Kodex bildet eines der wertvollsten Stücke in der an solchen Schätzen nicht eben reichen Sammlung der Akademie der bildenden Künste zu Dresden, denn er enthält die Originalzeichnungen Wendel Dietterlin's zu den allermeisten Tafeln seiner einst weitverbreiteten „Architectura". Noch 1862 veranstaltete der Brüsseler Verleger Charles Claesen eine neue Ausgabe des seltenen Werkes in lithographierten Kopien. Seitdem ist freilich die deutsche Renaissance aus der Mode gekommen. Unsere Schreiner und Drechsler wussten mit den krausen Erfindungen des wackeren Dietterlin nicht mehr viel anzufangen. Wir haben aufgeräumt mit den alten Stilen, reiben uns die Augen, um die Natur wieder einmal unbefangen anzuschauen und schöpfen aus ihrer Betrachtung die Eingebung zu neuen Formen. Aber indem wir so thun, ähneln wir da nicht den alten Renaissancemeistern weit mehr, als indem wir sie nachahmten? — Und wenn heutzutage besonnene Gemüter den allzu hitzigen Erfindern Mass predigen und Rücksicht auf das Material, lassen sich ihre Bedenken nicht gerade auch gegen Dietterlin äussern, den Maler, der eine Architektur lehren wollte, die eigentlich gar keine war? —

Sein Name führt uns auf die Höhe der deutschen Renaissance, in die letzten Jahrzehnte des sechzehnten Jahrhunderts, nach Strassburg. Eben damals war das Kunstleben in der schönen alten Stadt neu belebt worden. Der Baumeister und Ingenieur Daniel Specklin ist weit bekannt. Neben ihm hat man neuerdings Hans Schoch und Paul Maurer, den Meister des Heidelberger Friedrichsbaues wieder zu Ehren gebracht. Schon der Umstand, dass hier der Hauptsitz der deutschen Bauhütte war, musste manchen tüchtigen Steinmetzgesellen nach Strassburg ziehen, wenn es auch am Münsterbau nicht mehr viel zu thun gab. Neben den Steinmetzen gab es Kunstschreiner ersten Ranges, von denen drei, Veit Eck, Jakob Guckeisen und Hans Jakob Ebelmann, ihre Entwürfe in Büchern veröffentlichten. Das Goldschmiedgewerbe stand in hoher Blüte. Als Maler finden wir einen der bekanntesten seiner Zeit in Strassburg beschäftigt, Tobias Stimmer. Dieser Künstlerschar reiht sich Dietterlin an.

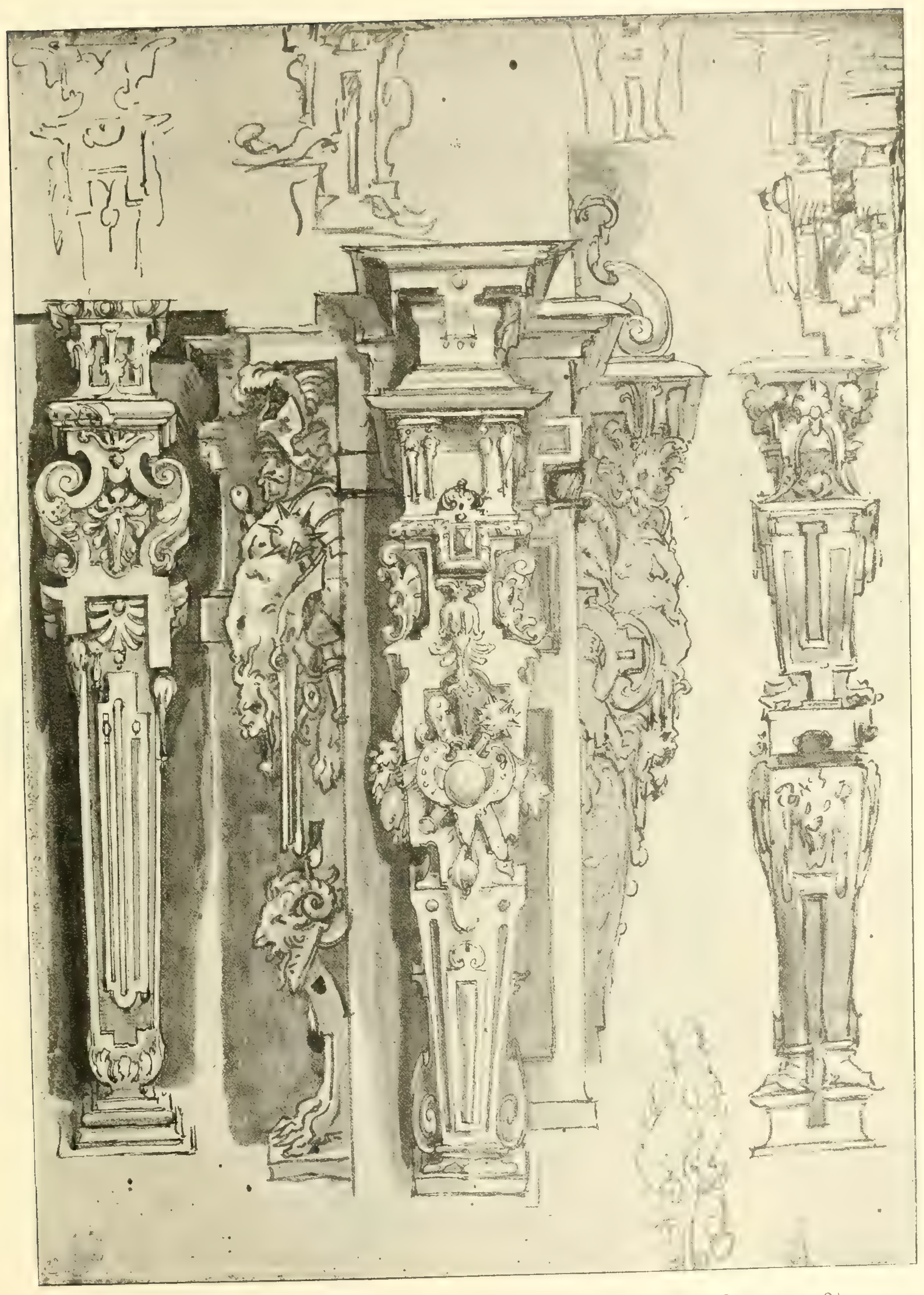
Verschiedene stilistische Einflüsse kreuzten sich hier. Rheinaufwärts wanderten italienische Formen, rheinabwärts niederländische. Nur zu häufig über-

schätzt man bei der ausgereiften deutschen Renaissance die Einwirkung Italiens, während man derjenigen der Niederlande nicht gerecht wird. So ist es auch Dietterlin ergangen. Sein jüngster Bearbeiter schickt ihn auf eine Studienreise nach Italien.[1]) Die Betrachtung eines einzelnen, kühn concipierten Deckenbildes gab den Grund zu dieser Hypothese. Ein Blick auf die Gesamtheit von Dietterlin's hinterlassenen Werken hätte davon abhalten können. Dieser tolle Überschwang der Formen ist undenkbar bei einem, der respektvoll zu den Bauten und Dekorationen Italiens aufgeblickt hat, die selbst in barocker Willkür den Adel ihrer Abstammung nicht verleugnen. Nur ein schwacher Nachklang italienischer Kunst tönt uns aus Dietterlin's Entwürfen entgegen. Natürlich geht er in seiner Theorie der Säulenordnungen auf Umwegen bis zu Vitruv zurück. Das ist aber auch alles. Weniger weit ist dagegen der Weg von ihm bis zu den Niederländern. Namentlich der bedeutendste der niederländischen Architekturzeichner, Jan Vredeman de Vriese, muss unserem Dietterlin wohl bekannt gewesen sein. Freilich war die Darstellung Vredeman's durchgehends massvoller, von den Unterschieden der stilistischen Entwickelungsstufen, auf denen sie beide standen, zu geschweigen. Immerhin waren sie in der Auffassung ihrer künstlerischen Aufgaben einander nahe verwandt. Dietterlin gruppiert seinen Stoff nach dem Vorbilde Vredeman's, und zweifellos beruhen gewisse Eigentümlichkeiten seines Stils auf Anregungen des Vriesen. Dahin rechne ich namentlich den Charakter seiner Rustica, die er bei der toskanischen Ordnung anwendet, ferner die Anordnung von Nischen zwischen gepaarten Stützen (Pfeilern oder Säulen), sodann die phantastischen Aufsätze in Korbform mit schlanker Spitze, die auf den bekrönenden Teilen mehr schweben als ruhen, schliesslich auch die im Bandwerk steckenden Figuren. — Ein anderer Niederländer hat offenbar für den menschlichen Idealtypus Dietterlin's, namentlich die weiblichen Figuren, das Vorbild abgegeben. Diese allzu muskulösen Geschöpfe mit dem Kirschenmündchen und den runden Augen in ihren widerlich gespreizten Stellungen verraten unverkennbar ihre Abstammung aus der Schule des Hendrik Goltzius, der schon damals einen weitreichenden, uns schwer begreiflichen, Einfluss ausübte. — Dass Dietterlin ferner für den theoretischen Teil seiner Darstellungen in reichlichem Masse Hans Blum und in einzelnen Fällen auch Dürer benützt habe, hat Dr. Karl Ohnesorge nachgewiesen.[2]) — Diese verschiedenartigen Einflüsse schmolzen nun aber bei Dietterlin in den Gluten einer fieberhaft thätigen Phantasie zusammen, so dass alles, was er schliesslich produzierte, doch sein eigenstes Werk war. Wohl schüttet er eine Fülle neuer, origineller, manchmal bizarrer, dekorativer Einfälle vor uns aus, dennoch aber besteht die historische That seines Lebens nicht sowohl in der Erfindung neuer Formen, als in dem gesteigerten Leben, mit dem er die überlieferten Formen erfüllt, um dadurch ihre Wirkung in bisher unerhörter Weise zu heben. Mit Recht stellt man ihn daher an die Spitze eines deutschen Barockstils, eines Stils, den mit dem italienischen Barock freilich nur eine gewisse Verwandtschaft der Gesinnung eint.

1) *K. Ohnesorge,* Wendel Dietterlin. Leipzig 1893. S. 53.
2) a. a. O. S. 33 ff.

Doch zurück zu unserem Folianten! Er umschliesst — das unterliegt keinem Zweifel — den wertvollsten Teil von Dietterlin's künstlerischer Hinterlassenschaft. Seine Gemälde an den Wänden der Strassburger Monumentalbauten und am Stuttgarter Lusthaus sind verloren gegangen.[1]) Seine radierten Einzelblätter, ein paar Bildnisse, heraldische Entwürfe und biblische Darstellungen, würden den Namen ihres Meisters nicht berühmt machen. Somit bleibt als sein bester Ruhmestitel das Architekturwerk übrig. Es ist einst weit verbreitet gewesen, von 1593 bis 1655 in vier — oder fünf? — Ausgaben.[2]) Wenn es trotzdem jetzt zu den Seltenheiten gehört, so mag die Ursache davon vielleicht darin liegen, dass die Exemplare weniger in die Bibliotheken gelehrter Herren als in die Werkstätten der Tischler und Steinmetzen gelangten, wo sie im Gebrauch verdarben. Als graphische Kunstwerke betrachtet, sind diese roh und hastig radierten Tafeln nicht viel wert. Die Handzeichnungen, die ihnen zu Grunde gelegen haben, sind dagegen in ihrer Art vortrefflich. Zum allergrössten Teil sind sie aus freier Hand entworfen, indem die Reissschiene nur für lange Grade zu Hilfe genommen wurde. — Das technische Verfahren Dietterlin's war dabei folgendes. Er entwarf zunächst mit Bleistift eine leichte Konturzeichnung — gewöhnlich nur halbseitig, da es sich in den meisten Fällen um Aufrisse mit symmetrischen Hälften handelte. Die Umrisse wurden sodann mit der Feder und schwarzer Tusche übergangen. Darauf wurde das Blatt — vermutlich auf der Rückseite — angefeuchtet, in der Mitte zusammengeklappt und unter eine Presse gebracht, so dass die Zeichnung auf die weisse Fläche des Bogens umgedruckt wurde. — Nun wurden mit bläulicher oder schwarzer, seltener mit brauner Tusche, die Schattenpartien laviert und das Ganze mit der Feder überzeichnet, wobei gewöhnlich die beiden Hälften mit Varianten ausgestattet wurden. Nur ausnahmsweise finden wir eine Federzeichnung ohne

1) Die Stiche Matthaeus Greuter's nach Dietterlin's Bildern geben keine genügende Unterlage für das Urteil ab.
2) Vgl. *Zahn,* W. Dieterlein's Säulenbuch in Naumann's Archiv f. d. z. Künste. IX. S. 98 ff.



Wendel Dietterlin, Studien zu Fol. 51 der Architectura. (Nürnberg, B. Caymox, 1598.)

Anwendung des Pinsels. Zuweilen ist eine Korrektur auf einem aufgeklebten Papierblättchen nachgetragen, zuweilen auch eine bezeichnete Stelle mit Bleiweiss gedeckt. Einige Ausstellungen am fertigen Entwurf notierte sich Dietterlin auch schriftlich. So steht auf der Zeichnung zu dem wunderlichen Elefantenofen (Architectura, Fol. 18)[1]) neben einer Giebelvolute: „Dis ist ist (sic!) zu klotz" und neben dem Papageienring in der Hand eines Negers: „zu gross". In der Radierung sehen wir dann auch diese Mängel verbessert.

Die vertieften Linien über allen Umrissen weisen darauf hin, dass Dietterlin diese Entwürfe mit einem Metallgriffel auf die Kupferplatte durchgezeichnet hat. Dabei behielt er sich immer noch die Freiheit vor, in den Einzelheiten Änderungen vorzunehmen. Seine allzeit geschäftige Phantasie erlaubte ihm offenbar keine schlichte Kopistenarbeit. In der That ist nicht eine einzige Radierung eine durchaus getreue Wiedergabe der Vorlage. Natürlich wäre es sehr verkehrt, hieraus etwa einen Zweifel an der Eigenhändigkeit der Radierungen oder der Zeichnungen abzuleiten. Auch der geringe Unterschied in den Massverhältnissen beider ist unbedenklich. Wenn die Radierungen, kaum merklich, um ein paar Millimeter verkleinert erscheinen, so beruht das auf dem Zusammenschrumpfen der Blätter beim Trocknen, nachdem sie angefeuchtet durch die Kupferdruckpresse gezogen waren.

A. v. Zahn, der in Naumann's Archiv für die zeichnenden Künste (IX. S. 105 ff.) zuerst auf diese Zeichnungen aufmerksam gemacht hat, erkannte nicht bei allen ihre Beziehungen zu den Radierungen des Architekturbuches. Ausserdem ist sein Verzeichnis der Blätter veraltet, weil der Klebeband, in dem sie schlecht genug aufgehoben waren, nunmehr aufgelöst werden soll. Eine sonderliche Pietät brauchte er uns nicht einzuflössen, denn die Annahme Zahn's, dass er vielleicht von Dietterlin selbst angelegt sei, wird durch nichts unterstützt. Alles weist vielmehr darauf hin, dass ein Sammler nach des Meisters Tode seine hinterlassenen Zeichnungen zur Architectura an sich gebracht und in dieser Weise geordnet habe. Dabei nahm er sich die komplette Ausgabe von 1598 zur Richtschnur, versah sich aber manchmal in der Anordnung und klebte einmal auch einen Entwurf verkehrt ein, das unterste zu oberst. Wenn einige Blätter auf der Rückseite der vorhergehenden Untersatzbogen abgefärbt haben, so beweist das nicht etwa, wie Zahn meinte, dass die Tusche auf ihnen kaum getrocknet sei, als man sie eingeklebt habe, vielmehr erklärt sich das ganz einfach daraus, dass die Tusche wieder etwas Feuchtigkeit annahm, als die Blätter auf ihrer Rückseite bekleistert wurden.

Auf 171 Bogen verteilen sich die Zeichnungen. 160 davon enthalten Studien und Vorlagen zum Architekturwerk, dazu kommen sechs weitere unveröffentlichte, zum Teil figürliche Kompositionen Dietterlin's und fünf Bogen mit wesentlich schwächeren Rissen seiner Schule. Die Blätter zur Architectura beziehen sich auf folgende Tafeln der Ausgabe von 1598: 6, 11, 14, 15 (zwei Entwürfe), 16, 17 (zwei E.), 18—20, 24—27 (zwei E.), 29—31, 33, 34, 36—38, 40—43, 47—51, 53—58, 60, 61, 64, 65 (zwei E.), 66, 70, 72, 73 (drei E.), 74—77, 79 (zwei E.), 80, 83 (zwei E.), 84—88 (zwei E.), 89—92, 95—100 (zwei E.), 101, 102, 105—113 (zwei E.), 114, 116—118, 120, 122—125 (zwei E.), 126, 127, 129—131 (zwei E.), 132, 133, 136, 137 (zwei E.), 138, 140—143, 145—152, 154, 155, 160, 162, 163 (zwei E.) 164, 166, 167—173, 178 (zwei E.), 181, 183, 187—194, 196, 197 (zwei E.), 198, 199 (zwei E.), 200, 201, 204, 206, 208.

Folgende sind die übrigen eigenhändigen Zeichnungen Dietterlin's in der Sammlung. (Nr. 161.) Entwurf zu einem dreigeteilten Bogenfenster, zur toskanischen Ordnung gehörig. Zum Teil zerrissen. 250 : 176 mm (Blattgrösse).

(Nr. 162.) Entwurf zu zwei übereinander angeordneten, reich dekorierten Fenstern, zur korinthischen Ordnung gehörig. 260 : 146 mm.

(Nr. 163.) Entwurf zu einem Grabdenkmal. Die heiligen Frauen nahen von drei Seiten dem Grabe Christi, auf dem der Engel sitzt. 255 : 180 mm.

(Nr. 164.) Reicher Bilderrahmen, von sechs kleineren Rahmen umgeben. 255 : 177 mm. (Ähnlich Tafel 129 der Architectura.)

(Nr. 165.) Orpheus, an einen Baumstamm gelehnt, geigend. Um ihn her die lauschenden Tiere. 237 : 177 mm.

(Nr. 166.) Geteilte Komposition für ein halbrundes Bogenfeld. Links eine symbolische Darstellung der Dreieinigkeit nach der Apokalypse. Rechts das Abendmahl Christi. 205 : 308 mm.

Die Abbildung zweier Zeichnungen möge für die Trockenheit dieser Katalognotizen entschädigen.

1) Ich citiere hier wie im folgenden nach der Ausgabe der Architectura, die 1598 bei Balthasar Caymox in Nürnberg erschien. (Architectura | von | Aussthellung, Sym metria und Proportion der | Fünff Seulen | . . . Getruckt zu Nürnberg, in verlegung | Balthasar Caymox. | 1598.) Denn hier erscheinen zuerst alle Tafeln vollständig und fortlaufend numeriert. Dietterlin ist dabei von der Anwendung der früheren Ausgaben insofern abgewichen, als er immer hinter jede Abteilung des früheren ersten Buches die entsprechende Abteilung des früheren zweiten Buches einschaltete.

DIE MALERISCHE DEKORATION DER S. FRANCESCOKIRCHE IN ASSISI

VON *ANDREAS AUBERT*

II. Die ältesten Fresken und ihre künstlerische Wertschätzung.

DIE ältesten Fresken in S. Francesco, die zwei Bilderreihen in dem Langhause der Unterkirche, sind nur Ruinen. Dass noch so viel erhalten blieb, als die Mauern, des Anbaues der gotischen Kapellen wegen, durchbrochen wurden, hat einen doppelten Grund. Die schweren Mauern haben ursprünglich kleine rundbogige Fenster gehabt, wie sich noch ähnliche in der halbrunden Apsis finden, die so mystisch schön die Kirche jenseit des Hochaltars und des westlichen Querschiffes abschliesst (vgl. die Abb. Seite 185). Diese Fensteröffnungen nahmen in jedem Joche den mittleren Teil der Mauer ein und gaben somit nur zu den beiden Seiten den Fresken Platz, daher berührte die Verwüstung beim Durchbruch die Fresken nur teilweise ohne sie ganz zu zerstören. Dazu kommt, dass dieser Teil immer dunkel gewesen ist, und daher von Anfang an kein zwingender Grund vorhanden war, die zerstörten Fresken durch neue zu ersetzen.

Es ist oft gesagt worden, dass Giotto die Mauern durchbrochen habe, um die Kapellen zu bauen. [1]) Jedenfalls sind sie von dem neuen Geiste, welcher Giotto's Kunst durchdrang — in dem gotischen Stil gebaut worden. Giotto selbst — wie wir wissen – hegte keine Scheu in die architektonischen Linien des Bauwerkes hineinzugreifen (vgl. Abb. 5).

Der bildlichen Darstellung dieser alten Fresken ist die volle künstlerische Wertschätzung von Henry Thode zu teil geworden. Er sieht nicht hinfälliges Stümperwerk in ihnen wie Cavalcaselle; zu hoch sogar scheint er sie zu schätzen, wenn er sagt: „Es ist fast nichts mehr von dem Schematismus der älteren Kunst zu bemerken, sondern alles spricht von Naturbeobachtung, so befangen die Zeichnung im einzelnen noch ist“. Diese übertriebene Wertschätzung der bildlichen Darstellung Thode's hängt ohne Zweifel mit der Auffassung zusammen, welche ihm Vasari suggeriert hat, dass vielleicht schon Cimabue als junger Mann sich an den besten dieser ältesten Fresken der Unterkirche beteiligt habe.



Abb. 5. Rest der älteren Dekoration unter Giotto's Fresken. Assisi, Unterkirche. (Phot. Carloforti.)

Inwiefern diese zwei Bilderreihen, rechts die Kreuzigung und der Tod des Heilandes, links Schilderungen aus der Legende des S. Francesco das Werk von einem oder, wie Thode will, von zwei Meistern sei, ist eine verhältnismässig untergeordnete Frage. Die beiden Bilderreihen sind gleichzeitig; die malerische Dekoration des Langhauses ist ein einheitliches dekoratives Monumentalwerk. Und das sicherere Gepräge, welches wir unleugbar in der

1) Nach einigen Glasfenstern zu beurteilen, scheinen die Kapellen älter als Giotto zu sein.

Bilderreihe des Heilandes finden, erklärt sich vielleicht durch die Tradition des uralten wohlbekannten Stoffes ebenso gut als durch eine fortgeschrittenere Kunstentwicklung. Die Überlieferung war dem Künstler hier eine Stütze, während er für den neuen Stoff, welcher ihm in der S. Francescolegende begegnete, neue Formen suchen musste. Bei der Verschiedenheit der beiden Reihen in Typen und Formen ist doch die Ähnlichkeit vorherrschend; besonders augenscheinlich wird diese, wo auch die Bilderreihe des S. Francesco überlieferte Typen darstellt, wie z. B. in der Kopfform und dem Gesichte des Serafims auf der Stigmatisationsfreske (vgl. Abb. 6 mit Abb. 7).

Jedenfalls hat ein einziger Maler die ganze monumentale Dekoration geleitet und durch sie die architektonischen Formen geschmückt und hervorgehoben: er und die Genossen, die er vielleicht gehabt hat, dürfen zu den ersten Künstlern ihrer Zeit gerechnet werden und sind gewiss nicht lokal umbrische Meister gewesen, wie Strzygowski meint, der in diesen Bildern „nicht mehr finden" kann, „als handwerksmässige Arbeiten". — „Die Rahmen der Bilder, die Gurte, Rippen und Einfassungen der Gewölbe sind mit romanischen Ornamenten verziert: meist geometrischer Art, wie Zickzacklinien, Schachbrettmuster, Rosetten, daneben auch stilisierte Blätter un Ranken." Das ist alles, was Thode über die monumental dekorativen Teile der Fresken im Langhause sagt, ohne mit einem Worte ihren künstlerischen Wert hervorzuheben. Und doch tragen diese monumental dekorativen Teile wesentlich zu dem herrlichen Gesamteindruck des Bauwerkes bei, den niemand mit wärmerer Begeisterung geschildert hat als eben dieser feinsinnige Kunstforscher.



Abb. 6. Detail aus dem Stigmatisationsfresko. Assisi, Unterkirche. (Phot. Carloforti.)

Durch die ganze Stimmung des Bauwerkes werden wir auf die Knie gezwungen, doch ohne dass wir uns unter den niedrigen dunklen Gewölben bedrückt fühlen; denn die Schönheit desselben mildert die Strenge. Zu diesem schönen Eindruck trägt die alte Malerkunst ebenso bei, wie das Orgelgebraus, die Kirchenhymnen und die Sonnenstrahlen. Der Geist des Bauwerkes ist trotz seiner Strenge doch mit der milden, reinen, schönheitsliebenden Seele des S. Francesco verwandt.

Würde es einmal gelingen den Plan auszuführen, den Thode mit so grosser Wärme empfohlen hat, ein Prachtwerk über die S. Francescokirche in Assisi und alle ihre Fülle von Kunst zu veröffentlichen mit allen technischen Mitteln unserer Zeit ausgestattet, dann würden die Reproduktionen dieser alten, dekorativen Kunst zu dessen wertvollsten Blättern gehören. Die Unterkirche in Assisi darf unter die edelsten Denkmäler Italiens gerechnet werden, ihre älteste malerische Dekoration zu der vorzüglichsten architektonischen Polychromie, die uns von der Vorzeit überliefert ist; unsere Zeit kann viel von ihrer schlichten männlichen Kraft lernen.

Die Pflanzenmotive und die geometrischen Ornamente sind die absolut vorherrschenden, aber nicht die einzigen. In der dunkelsten Kreuzwölbung unten in den Triangeln zwischen den Gurtbogen und den Rippen haben sich dekorative Motive anderer Art so wohl versteckt, dass sie, wie es scheint, von keinem Kunstforscher bemerkt worden sind: in einer Ecke sehen wir eine grosse Menschenhand eine Urne haltend aus den Ranken emporwachsen. In anderen Ecken tragen Männer Vasen unter der Last die Knie beugend, in halb komischer Weise aufgefasst. Somit begegnen wir in den malerischen Dekorationen der Kirche schon auf dieser ersten Entwicklungsstufe einem Mo-

tive, welches unter wechselnden Formen durch die folgende Entwicklung in dem ganzen Gewölbe der Oberkirche herrschend bleibt.

Eine dieser tragenden Gestalten in der Unterkirche steht im volleren Lichte uns gleich gegenüber in dem ersten Joche des Langhauses, wenn wir durch das östliche Querschiff in die Kirche hineintreten.[1])

Die Abbildung (Seite 189) lässt sie uns nur ahnen. Somit finden wir auch dies erste vordere Joch mit Fresken desselben alten, dekorativen Stiles geschmückt, wie die drei übrigen Joche des Langhauses, obwohl die romanischen Formen des Baustiles hier im ersten Joche mit gotischen und halbgotischen vertauscht sind. Diese alten Fresken schmücken sowohl die Rippen des Kreuzgewölbes wie die Spitzbogen, welche sich auf die beiden Querschiffe öffnen, ja selbst an der Ostwand mit ihren spitzbogigen Nischen (vgl. Abb. 9),



Abb. 7. Detail aus dem Kreuzigungsfresko. Assisi, Unterkirche. (Phot. Carloforti.)

1) Eine tragende Hand lässt sich im rechten Zwickel auf Abb. 8 entdecken. Assisi 20. Mai 1899.

finden sich Reste nicht allein ornamentaler Motive, sondern auch bildlicher Darstellungen in dem Stile der ältesten Fresken.

Wir stehen hier vor einer der vielen dunklen Fragen in der Geschichte des Bauwerkes, welche eine gründlichere bautechnische Erörterung verlangt.

Ist dies vordere halbgotische Joch (vgl. die Abb. Seite 189 und Abb. 10) ursprünglich, also mit den übrigen romanischen Jochen des Langhauses gleichzeitig? Oder ist es erst später hinzugebaut — in beiden Fällen also doch eher als diese uralten Fresken gemalt wurden, welche ursprünglich alle vier Joche bedeckt haben.

Die erste dieser zwei Hypothesen stellt sich als die natürlichste dar, wo wir vor einem so entschiedenen Wechsel der künstlerischen Stilrichtung — vom Romanischen zum Gotischen — stehen. Die Einwendungen, welche Thode gegen diese Hypothese — Papini gegenüber — vorführt, sind kaum stichhaltig, am wenigsten diese: „wie sollte man sich dann den Unterbau für die Oberkirche hier denken?“ Man könnte wohl vielmehr annehmen, dass dies erste Joch späterhin zugebaut wäre, eben aus Rücksicht auf die Oberkirche, um dieser eine grössere Ausdehnung als ursprünglich geplant war, zu geben, — um so mehr als vieles darauf deutet, dass der Bau der Oberkirche vom Chor aus angefangen und mit dem Langhaus ostwärts gegen das Hauptportal fortgesetzt sei. Auf diese Weise könnte eine verhältnismässig geraume Zeit vergangen sein, ehe man den Plan zur Verlängerung des oberen und unteren Langhauses fasste.



Abb. 8. Detail vom ersten Joch der Unterkirche in Assisi. (Phot. Carloforti.)

Könnte es dargelegt werden, dass das vordere Joch mit seinem Übergangsstile nicht ursprünglich sei, sondern ein später zugefügtes Glied,[1]) und dass also ein Wechsel der künstlerischen Stilrichtung eingetreten sei, noch früher als die Oberkirche fertig war, so würde vielleicht die Schlussfolgerung nahe liegen, dass auch gleichzeitig ein Wechsel des Baumeisters eingetreten sei, dass die untere und obere Kirche nicht einen sondern zwei Baumeister gehabt habe, und dass der Künstler, welcher die Oberkirche mit ihrem durchgeführten gotischen Stile gebaut, schon in der Unterkirche seine Wirksamkeit angefangen habe durch den Bau des vierten — vorderen — Joches, gerade im Zusammenhange mit einem neuen erweiterten Plan für die Oberkirche.

In Bezug auf die alten Fresken, welche so ganz mit dem streng romanischen Geiste der Unterkirche übereinstimmen, könnten wir vielleicht sogleich einen Zeitpunkt für die Grenze ihrer Entstehung gewinnen. Die früheste Zeitgrenze ihrer Ausführung müsste nach einem etwaigen Wechsel des Baustiles und des Baumeisters fallen. Doch dieser Wechsel wieder könnte ziemlich früh in der Geschichte der Kirche eingetreten sein. Denn der Franziskaner Frate Filippo di Campello, welcher noch im Jahre 1253 den Bau leitete und dem im selben Jahre der Papst Innocenz IV., um die Kirche würdig zu vollführen und zu schmükken, die Erlaubnis gab Geld zu sammeln, derselbe soll schon um 1232 als der Architekt der Kirche genannt worden sein, also vier Jahre nachdem Gregor IX. den Grundstein zur Unterkirche gelegt hatte, und nur zwei Jahre nachdem der Leichnam des S. Francesco in das neue Heiligtum, welches zu seiner Ehre errichtet wurde, übergeführt worden war.

Das folgende Glied der Entwickelungskette, die monumental-dekorative Malerei, die sich im rechten

1) Jetzt bei erneutem Besuch der S. Francescokirche zeigen mir Brüche in dem Mauerwerk der zwei halben Rundpfeiler, welche die ersten kräftigen Quergurte tragen, zur Evidenz, dass wir hier vor einer späteren Erweiterung des Bauplanes stehen. (Vgl. die Abb. Seite 185.) Assisi 30. Mai 1899.

Querschiff der Oberkirche findet, ist bis jetzt kaum hinlänglich berücksichtigt worden. Diese Malerei umfasst allein die Wölbung und die Galerie, nicht die Wände darunter und zeichnet sich eben dadurch als eine *abgebrochene* Entwickelung aus, dass sie durch ein eigentümliches älteres Stilgepräge von der ganzen, übrigen dekorativen Malerei der Oberkirche sich vollständig absondert. (Vgl. Abb. 11.)

In allem erkennen wir einen Ausläufer der älteren Kunst wieder. Wir haben dieselbe Kunst (kaum denselben Künstler), wie in der Unterkirche mit den breiten derben Formen des romanischen Stiles, intelligent aufgefasst: die Akanthusranke mit ihren grossen Phantasieblumen hoch droben in der Leibung des Bogens, welche die Transfigurationsfreske umfasst, könnte unmittelbar von einem antik-römischen Marmorfriese übernommen worden sein. Wir finden die rechtwinkeligen Mäanderwindungen der Unterkirche wieder, wie auch Weinblätter, sowohl hier als unten verhältnismässig wenig stilisiert. In der Wölbung hier finden sich, als unterer Abschluss der Kappen, statt der Vasenträger und der Menschenhand, Köpfe von Greisen mit hoher Stirn und wallendem Bart.

Die dekorative Farbenwirkung ist jetzt nachgedunkelt; die Farben scheinen aber schon ursprünglich dunkler gestimmt gewesen zu sein als sonst in den Wölbungen der Oberkirche, wie auch der Untergrund teilweise ursprünglich dunkler gewesen zu sein scheint. Die ganze Farbenstimmung hat ohne Zweifel eine eigene, reiche und schwere Pracht gehabt.

Doch es scheint als habe sich diese Kunst nicht in den neuen architektonischen Formen zurecht gefunden. Die Harmonie, mit dem Geiste des Bauwerkes in der Unterkirche so tief ergreifend, hat der Künstler hier oben unter den hellen und leichten Linien der gotischen Bogen nicht wieder gefunden. Er versucht sich ihnen zu fügen — nicht indem er zuerst und vor allem seinen ornamentalen Stil ändert durch die Auflösung der Borden und Einfassungen in regelmässig wechselnde Einzelglieder, wie es später seinem grossen Nachfolger gelang, sondern durch eine unmittelbare Nachahmung der vorliegenden gotischen Formen. Auf beiden Seiten des grossen Fensters hat er, die gotischen Formen desselben nachahmend, nischenähnliche Rahmen um zwei Kolossalfiguren, rechts einen König, links einen Propheten gemalt. Hoch oben in der Lünette, dem Chor am nächsten, der Transfigurationslünette gegenüber, sehen wir Reste eines gotischen Thrones, ursprünglich von den vier Evangelistensymbolen umgeben. Über den kleinen Thüren in den Mauerpilastern, welche die verschiedenen Teile der Galerie in Verbindung miteinander setzen, sind Spitzbogen mit Krabben und Fialen gemalt. Ein ähnliches Motiv ist zum Hauptschmuck der Galerie über den kleeblattförmigen Ar-



Abb. 9. Die Rückwand des ersten Joches des unteren Langhauses in Assisi. (Phot. Carloforti.)

kaden verwendet, nur dass wir hier imitierte Spitzgiebel als architektonischen Abschluss der wirklichen Bogen haben (vgl. Abb. 11). Zu beiden Seiten der Galerie hat der Maler zwischen den sechs Giebeln fünf Brustbilder von Engeln in Medaillons gemalt. Das ganze Motiv hat nur geringen dekorativen Wert, erst sein Nachfolger verstand es, die Teile zu sammeln und zur vollen monumentalen Wirkung umzubilden. Hinter den Arkaden des rechten Querschiffes ist links und rechts, an die Hauptwand selbst, eine Reihe von sechs steifen, sehr länglichen Gestalten gemalt, ohne Zweifel die zwölf Apostel vorstellend. Jede Figur ist durch einen wechselnden blauen und roten Grund hervorgehoben — dies gilt im mindesten von denen der linken Seite, dem Chore am nächsten — und dieser Hintergrund wieder ist mit Rosetten von ursprünglich vergoldetem Stuck geschmückt, das Ganze einem schweren, reichen Teppich ähnlich. (Abb. 11.)

Cavalcaselle, der in seiner ersten (englischen) Ausgabe diese Dekoration der Wölbung und der Galerie des rechten Querschiffes zu den ältesten Freskenreihen in der Oberkirche rechnete, kam merkwürdigerweise später zu einer anderen Auffassung. Diese hat er in seiner italienischen Ausgabe von 1875 in einer Note [1]) dargelegt, in der er von der Malerei des linken Querschiffes (Abb. 12) und von der Entwickelung, welche das ursprüngliche Motiv durch einen jüngeren Künstler hier erreicht hat, spricht:

„Wir sehen jetzt“, schreibt er, „dass diese malerischen Formen“ — im linken Querschiff — „viel besser als diejenigen des rechten Querschiffes mit dem architektonischen Stil der Kirche selbst harmonieren, welche etwa von der Mitte des 13. Jahrhunderts stammt, während der Spitzgiebel — l'architettura cuspidale — erst gegen das Ende des Jahrhunderts gebräuchlich wurde. Diese Thatsache macht es uns klar, dass die erste Malerei“ — die des rechten Querschiffes — „später ausgeführt ist, als die andere. Und wir werden in dieser Auffassung nur bestärkt, wenn wir die Reste untersuchen, welche sich im rechten Querschiffe von den Engeln in Halbfigur, in den Medaillons, und von den Aposteln und Propheten auf der Rückwand der Galerie finden. Diese zeigen ein ganz anderes Gepräge als das, welchem wir in den Fresken des linken Querschiffes und im Chor begegnen. Die beiden letzteren Reihen, welche Giunta und Cimabue zugeteilt werden, scheinen entschieden einer anderen und früheren Epoche zu gehören als diejenigen des rechten Querschiffes.“



Abb. 10. Detail vom ersten Joch des unteren Langhauses in Assisi. (Phot. Alinari.)

Cavalcaselle hat hier den wirklichen Sachverhalt auf den Kopf gestellt. Dies gilt sowohl von dem Figurenstile als dem monumental Dekorativen. Er hat also nicht gesehen, dass der Künstler des rechten Querschiffes bei der Dekoration der Fensterwand nichts anderes gethan hat, als das gotische Rahmen-

1) Seite 264.



Abb. 11. Dekoration des rechten Querschiffes der Oberkirche in Assisi. (Phot. Carloforti.)

werk, welches die Glasgemälde des grossen Fensters einfasst, beinahe mechanisch abzuschreiben. Auch hat er nicht bemerkt, dass wir hier in der Oberkirche in ihren ältesten Werken, welche zweifelsohne älter sind als alle folgenden Bilderreihen, in den Glasgemälden des linken Querschiffes [1]) schon Spitzgiebeln mit Krabben und Fialen über kleeblattförmigen Bogen begegnen, wie auch der altertümliche Papstthron im Chor von einem gotischen Spitzgiebel mit Krabben gekrönt ist (vgl. Abb. 13). Sowohl in den Galeriedekorationen des rechten Querschiffes als an den erwähnten Glasgemälden haben die Fialen eine wenig entwickelte Form; es fehlen ihnen alle Merkmale des ausgeprägten gotischen Stiles, die wir gegen das Ende des Jahrhunderts in den Fialen der Fresken um die Fensterrose finden (vgl. Abb. 14, S. 294). Diese viereckigen Türmchen mit rundbogigen Fenstern und schrägem, wenig steilem Dache (vgl. Abb. 11) zeigen sich als eine äussere nicht angeeignete Nachahmung von etwas Fremdem und Halbverstandenem und gehören somit vielmehr der Mitte als dem Ende des Jahrhunderts an.

Es ist richtig was Cavalcaselle bemerkt hat: dass der Maler des linken Querschiffes viel besser als der frühere Künstler des rechten Querschiffes verstanden hat, seinem Werke eine einheitliche Wirkung zu geben und es in Harmonie mit der Stimmung des Bauwerkes zu bringen; doch dies hat er *nicht* durch Nachahmung der gotischen Formen erreicht; dieser Künstler — „Cimabue“, oder wie er heisse, — hängt an der älteren romanischen Formensprache, ganz oder wesentlich von der von aussen hineindringenden Gotik unberührt.

Cavalcaselle hat bis zu einem gewissen Grade auch darin Recht, dass der Figurenstil dieses ersten Entwickelungsgliedes in der malerischen Dekoration der Oberkirche nicht mit dem Figurenstile der folgenden Reihe zusammenfällt. Dieser Unterschied, der doch einen so wertvollen Fingerzeig giebt, um die Zeitfolge der ganzen Kette festzustellen, scheint bis jetzt nicht hinlänglich berücksichtigt zu sein. Alle Fresken in diesem Querschiffe, auch die Bilder unter der Galerie, werden gewöhnlich als das Werk eines einzigen Künstlers aufgefasst. Die Kunstforscher haben

1) Die rechts befindlichen, welche Nischen für Heilige bilden, von Thode in seinem Werke Seite 548 „als noch altertümlicher als Cimabue“ aufgeführt. — Auch die Glasgemälde der Francescokirche dürften gründlicher studiert werden.



Abb. 12. Dekoration des linken Querschiffes der Oberkirche in Assisi. (Phot. Carloforti.)

entweder, wie z. B. auch Cavalcaselle in seiner ersten Ausgabe, das ganze Werk dem Giunta zugeschrieben und dadurch alle diese Fresken, — auch diejenigen *unter* der Galerie — in eine frühe Zeit zurückgelegt, in die erste Hälfte des Jahrhunderts, oder sie haben, wie Thode [1]), gemeint, dass „alle Fresken von ein und derselben Hand sind" — Cimabue's — und somit sogar die malerische Dekoration der Wölbung und der Galerie ein gutes Stück vorwärts, in die letzte Hälfte des Jahrhunderts, gelegt.

Über den Figurenstil der Apostelreihe hinter den Arkaden ein sicheres Urteil auszusprechen ist insofern schwer, als diese Fresken schon im Begriff sind, sich in schwarzes Pulver aufzulösen. Sie haben aber durchgängig längliche und schlaffe Formen, welche sich bestimmt von der gedrängten Kraft des nachfolgenden Künstlers unterscheiden. Deutlicher finden wir in den Typen der Engel eine ältere Entwickelungsstufe als in den folgenden Freskenreihen, sie haben nicht das edelgeformte Oval des „Cimabue". Und endlich haben die zwei Kolossalgestalten auf den beiden Seiten des Fensters eine so schlaffe Haltung und einen so unentwickelten Figurenstil, dass man über ihr relatives Alter nicht mehr zweifeln darf.

Eine genaue Untersuchung der beiden Reihen des Figurenstiles und des monumental Dekorativen führt uns denn zu der Schlussfolgerung, dass wir hier vor den ältesten Fresken der Oberkirche stehen. Die Dekorationen der Wölbung und der Galerie des rechten Querschiffes sind ein *selbständiges* Glied in der Entwickelungskette; es fällt weder unmittelbar mit dem früheren Gliede unten in der Unterkirche zusammen — mit dem es doch in Geist und Auffassung den nächsten Zusammenhang hat — noch mit dem nachfolgenden Gliede; im Verhältnis zu diesem zeigt es sich vielmehr als eine unterbrochene Entwickelung. Die Teilung der Entwickelungsreihe — und ein Wechsel von Kunst und Künstler — schneidet hier im rechten Querschiffe der Oberkirche ein, zwischen den Dekorationen der Galerie und den Fresken unter derselben. Was sich oberhalb dieser Teilung findet, deutet seinem wesentlichen Gepräge nach auf die erste Hälfte des

1) Siehe sein Werk Seite 225.

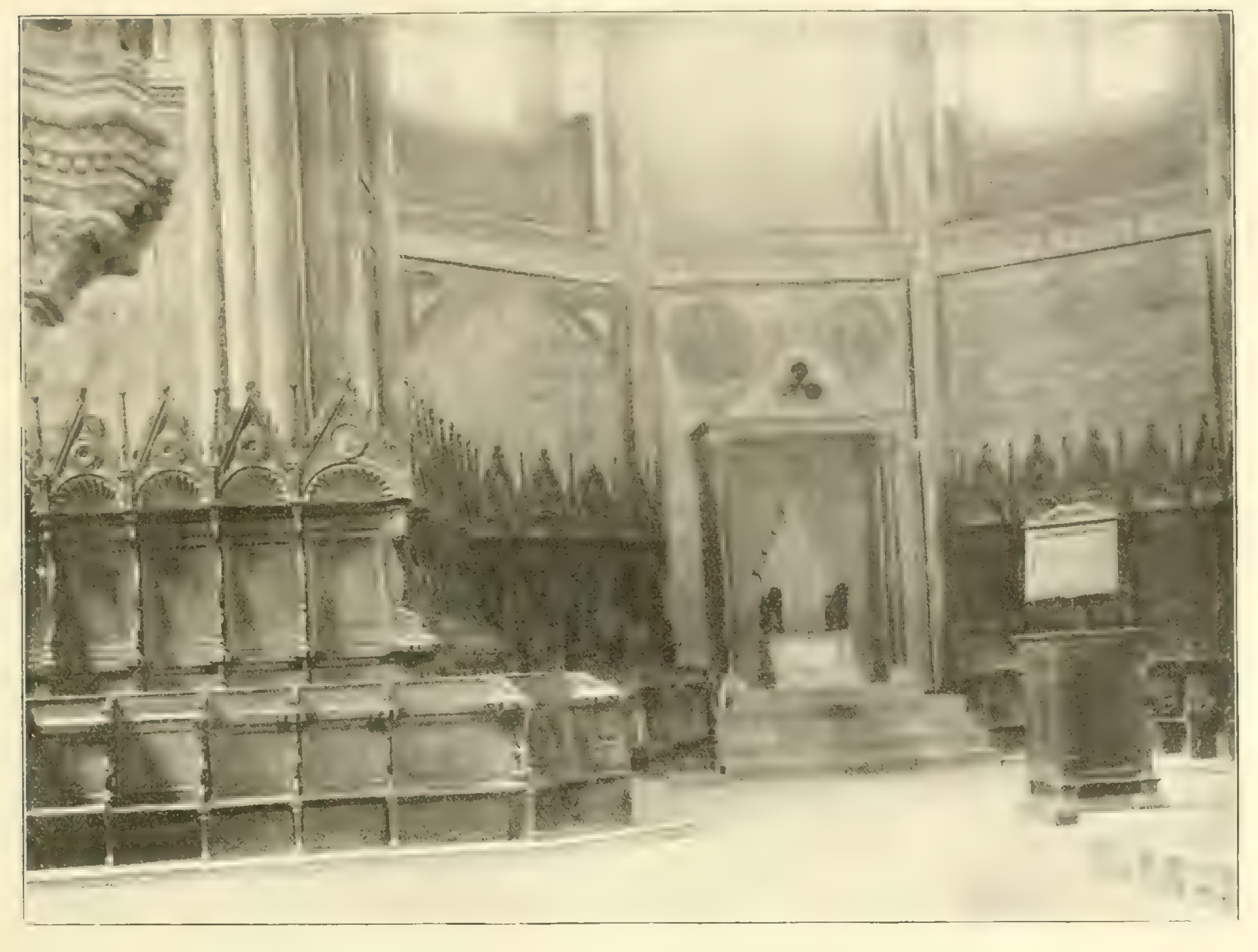


Abb. 13. Chor der Oberkirche in Assisi mit dem Papstthron. (Phot. Carloforti.)

Jahrhunderts zurück: hinunter in die Unterkirche mit ihrer älteren Strenge. *Unter* dieser Teilung wird — mit der „Cimabue-Reihe“ — eine Entwickelung eingeleitet, welche uns in ununterbrochenem Zusammenhange vorwärts führt bis gegen das Ende des Jahrhunderts.

Als Cavalcaselle im Jahre 1875 die italienische Ausgabe seines Werkes veröffentlichte, hätte er wohl bessere Gelegenheit gehabt, die Fresken der Oberkirche zu studieren, als irgend ein Kunstforscher sowohl vor ihm, als nach ihm. Die italienische Regierung hatte ihm nämlich die Aufsicht über deren Restauration anvertraut.

Dass dieser fleissige und energische Kunstforscher, der sich so grosse Verdienste um die Geschichte der italienischen Malerei erworben hat, hier in der Assisikirche, trotz der seltenen Gelegenheit zur Untersuchung, so viele und so grosse Fehler machen konnte, rührt ohne Zweifel daher, dass er keine tiefere Sympathie für die älteren und ältesten Bilderreihen gefühlt hat; diese sind ihm kaum mehr als alte Bilder zur Katalogisierung gewesen, und an diese Katalogisierungsarbeit ist er mit einer Oberflächlichkeit gegangen, die ihm nicht einmal immer Zeit gegeben hat, den klaren Inhalt der Bilder zu deuten.

Dies hervorheben, heisst nur die Einseitigkeit der Kunstgeschichte unseres Jahrhunderts hervorheben.

Denn sollen wir eine kunstgeschichtliche Methode als typisch für eine einseitige Wertschätzung des Bildes mit Rücksetzung des monumental Dekorativen nennen, dann ist es diejenige des Cavalcaselle.

Filigare bei Firenzuola, September 1898.

(Fortsetzung folgt.)

—

BÜCHERSCHAU

Tristan und Isolde, *Bilder zu Richard Wagner's Tondichtung,* so betitelt sich ein von Fischer & Franke (Berlin) verlegtes Werk, dessen Veröffentlichung soeben erfolgte. Ein junger Berliner Künstler, *Franz Stassen,* ist durch das musikalische Drama des Bayreuther Meisters zu Zeichnungen inspiriert worden, welche in schönen, verschiedenfarbig getönten Reproduktionen eine weite Verbreitung zu finden bestimmt sind. Gewinnt doch in ihnen eine feine Begabung ihren ersten eigentümlichen und bedeutenden Ausdruck. Mag auch Stassen's Phantasie, wie die so mancher anderer jüngerer Strebenden, anregende Eindrücke von der englischen Malerei und Illustrationskunst erhalten haben, so gelangt doch schon in diesen Blättern ein ungemein fesselndes Persönliches, welches dem Künstler eine besondere Stellung im deutschen Kunstleben sogleich sichert, zum Siege. Frei von jeder Neigung zu theatralischen Effekten, ja von jeder Beziehung zur Bühnendarstellung absehend, giebt er die Bilder wieder, welche aus der Tiefe seines intensiven Nachempfindens der Geheimnisse der Dichtung ans Licht drängen. Ihnen associierte Vorstellungen, gleichfalls nach anschaulicher Erscheinung verlangend, formen sich zu symbolischen Zeichen in den Ornamenten, zu allegorischen Gleichnissen in dem figürlichen Schmucke des Rahmens. Ja, einmal, in „Frau Minne", erobert sich der poetische Begriff, zur Gestalt geworden, den Ehrenplatz der Darstellung. Wie in seinem Verhältnis zu dem Drama selbst, so zeigt sich Stassen auch in seiner Verwertung von Symbol und Allegorie als Künstler, indem er beides unterordnet und zu unmittelbarem Gefühlsverständnis erhebt, nicht, wie es so häufig in der neueren Kunst geschieht, durch aufdringliche und doch unlösbare Rätselfragen den unkünstlerischen Verstand beschäftigt. „Frau Minne" als durchaus berechtigte, bedeutungsvolle Ausnahme bestätigt nur das vom Zeichner mit feinem künstlerischen Sinne erwählte Prinzip. Gewiss muss man nun behaupten, dass die Dichtung Richard Wagner's durchaus nicht ihren reinen Wiederschein in diesem Bildercyklus gewonnen hat; ihre einzig den Tragödien des Äschylos vergleichbare erhabene Einfachheit, Strenge und Kraft, welche durch alle wogende, unendliche Fülle von musikalischem und sprachlichem Ausdruck nicht erschüttert, sondern nur innerlich erfüllt wird, finden wir in den Kompositionen und Gestalten Stassen's nicht. Aber wer möchte angesichts von allem, was Stassen



Abb. 14. Teil der Fresken um die Fensterrose der Oberkirche in Assisi. (Phot. Carloforti.) (Zu S. 291.)

giebt, ihm deswegen einen Vorwurf machen? Seine Wahrhaftigkeit in der Äusserung dessen, was er bei der Versenkung in des Meisters Werk erschüttert empfunden hat, eine innere Erfahrung, welche, wie gesagt, selbst überkommene Formen mit neuem Gehalt beseelt und, sie durchbrechend, Neues schafft, schützt ihn vor solchen Einwendungen. In dem Gemütvollen beruht die Bedeutung seiner Schöpfung. Deren Charakter aber wird für den, welcher Schiller's Abhandlung im Gedächtnis hat, am kürzesten, verglichen mit dem „Naiven" des Richard Wagner'schen Werkes, als „sentimentalisch" zu bezeichnen sein. Der Gefühls- und Stimmungsgehalt und zwar nach der Seite des Leidenden, Widerstandslosen, nicht nach der des Heroischen, Leidenschaftlichen wird das Vorwiegende, ein Verlorengehen in Schwärmerei und Träumerei, in schmerzensreicher Liebeshingebung! Hierin liegt der Zauber der Mehrzahl dieser von keuscher Sinnlichkeit beseelten Darstellungen, hierin aber auch die Einseitigkeit und der Mangel an Stil in angedeutetem Sinne, verglichen mit der Tondichtung, begründet. Zu den eindrucksvollsten Erfindungen des Cyklus gehört gleich das erste Blatt: „Mir erkoren, mir verloren", Tristan am Steuerruder. Regungslos, verschleierten Blickes, ja wie ein Erblindeter nur nach innen lebend wird die jugendliche, vornehme Gestalt, vom Fluge weisser Wolken begleitet, durch sanfte Fluten dahingetragen. Schon aber schwindet des Tages trügerischer Schein: hinter dem Bilde thut sich die Meeresunendlichkeit auf, in welcher die Sonne versinkt. — Des Mannes lautlose Sehnensklage klingt als wortlose Sehnensfrage in der Seele der Frau fort. Die Antwort heisst: der Tod. „Kennst du der Mutter Künste nicht?" Besorgt beugt sich Brangäne über die auf dem Lager ruhende, vor sich hin starrende Herrin. (II. Bild.) Durch die Bilder der Vergangenheit: Morold's Ende, des verwundeten Tristan's Pflege und die vom Blicke des Helden gehemmte That gewahrt Isoldens verlangendes Auge das Ende, das aller Zukunft wehrt. Menschliches Wollen — „dich trink' ich sonder Wank" — aber wird zu nichte an der Allgewalt des Weltenwahnes. Es giebt — die Gestalten im Rahmen des III. Bildes deuten das Geheimnis an — kein Entrinnen aus den Armen der blinden Natur seit jenem ersten Menschenpaar, welches, die Frucht vom Baume der Erkenntnis brechend, Liebe und Tod verkettet hat. Der Trank des Todes wandelt sich den in stummem gegenseitigen Schauen Verlorenen zum Liebestrank. Frau Minne wird in sternenklarer Nacht zur Herrscherin. (IV. Bild.) Milde schaut sie, in üppiger Fülle träumenden Daseins aus Blütenwellen sich erhebend, auf alle, die ihrem Schutze sich anvertrauen, hernieder und pflückt für sie die goldenen Äpfel des Lebens. Die Erfüllung ihres Gebotes wird uns (im Rahmen) gezeigt: die Fackel ist erloschen, und der wallende weisse Schleier weist dem Geliebten den Weg durch das Dunkel. Noch einmal taucht des Tages Bild auf, die „öde Pracht" des Thrones, auf den König Marke's Werber Isolden geführt (V. Bild), dann aber „birgt im Busen sich die Sonne" und die Welt erbleicht. Vom Mondstrahl geweckt schimmern weisse Blütenkerzen, von der Warte erschallt Brangäne's Ruf, zwei Sterne blinken aus ewiger Höhe über den sich in Liebe Umfangenden. (VI. Bild.) Und das Ewige, Unendliche senkt sich herab und nimmt sie in ungemessenen Räumen des Sternenhimmels auf. Nicht mehr Tristan, nicht mehr Isolde! Befreit von irdischen Hüllen, unlösbar sich umschlingend, die Erdensphäre zu ihren Füssen, sind sie aus Raum und Zeit entrückt. „So starben wir, um ungetrennt, ewig einig ohne End' — ganz uns selbst gegeben, der Liebe nur zu leben." (VII. Bild.) Das jähe Erwachen ist erfolgt, der Trug des Tages hat das Schicksal entschieden. In das Heimatland trägt auf seinen treuen Armen Kurwenal den siechen Helden, der sich von Melot's Waffe den Weg in das „dunkel nächt'ge Land" hat bahnen lassen. (VIII. Bild.) Die alte Weise erklingt von neuem. „Sehnen! Sehnen! im Sterben mich zu sehnen, vor Sehnsucht nicht zu sterben." (IX. Bild.) Die Weise, die erklang, als er sterbend im Kahn zu Irlands Kind über die Wellen getragen ward. (Bild im Rahmen.) Die Schattengestalten der Nornen halten das zerrissene Seil, Kurwenal birgt das Haupt an seiner Brust, aber sein im Schmerze verzückter Blick sucht nur eins: die ferne Ärztin. — Und er erreicht sie, „wo ihre Segel sich blähen, wo vor den Winden mich zu finden, von der Liebe Drang befeuert, Isolde zu mir steuert." Unverwandt ihrem Ziele entgegenschauend, von den Lüften getrieben, umweht von fliegenden Wolken, erscheint auch unserem Auge sie, hoch aufgerichtet am Bugspriet, das, von ihren Händen umklammert, ihrer Sehnsucht zur Wehr wird. (X. Bild.) „Zu ihr, zu ihr" — in ihren Armen bricht er zusammen, in einem letzten Schauen „verlischt die Leuchte". Dunkle Wolkenschatten breiten sich über das Meer. (XI. Bild.) Durch sie aber dringt der goldene Strahl der scheidenden Sonne, den brechenden Blick Isoldens verklärend, die sanft in den Armen Brangäne's niedersinkt. „Ertrinken — versinken — unbewusst — höchste Lust." (XII. Bild.) Mit Ergriffenheit ist man dem Künstler gefolgt. Vermag in einzelnen Fällen das Gefühl ihm nicht zuzustimmen, wie vor allem in der missglückten greisenhaften Auffassung König Marke's, den Richard Wagner als einen Mann in noch voller Kraft sich gedacht hat, und in der fast pathologisch wirkenden Schilderung des sterbenden Tristan, fordern manche Eigentümlichkeiten der Zeichnung zur Kritik heraus, so erleidet die Bewunderung und erregte Teilnahme für die Schöpfung dadurch doch keine starke Einbusse, so viel des Stimmungsvollen und Fesselnden ist in den Bildern, wie nicht minder in den Ornamenten gegeben. Denn letztere, von feinfühliger Hand in sanftem Schwunge gezeichnet, häufig aus den Linien der hinzugefügten Noten sich entwickelnd, bald ein romanisches Rankengewebe, bald ein leichtes Blütenspiel, sind in ihrer sensitiven Ausdrucksfähigkeit so innig und sinnreich mit den Darstellungen verwoben, dass diese gar nicht ohne sie gedacht werden können. Sie ergeben mit ihren kleineren figürlichen Scenen die Einheit des Ganzen. Einzelnes aus diesem mit besonderer Auszeichnung hervorzuheben, wäre nicht leicht, doch dürfte sich vielleicht am stärksten und nachhaltigsten der Zauber der Zeichnungen: „Frau Minne", „Barg im Busen sich uns die Sonne", „Tristan am Steuer" und „Isoldens Fahrt" bewähren. Ein zusammenfassendes Urteil aber kann nur aussagen, dass zartes Gefühl, dichterische Phantasie und feiner Geist in ihrer gegenseitigen Durchdringung ein Werk gestaltet haben, welches in seiner Art einzig genannt werden darf.

HENRY THODE.

Bernhard August Freiherr von Lindenau als Kunstfreund von *A. Procksch.* Altenburg 1899, bei Steph. Geibel.

Mit der Geschichte zweier Museen ist der Name des Kgl. Sächs. Ministers Bernh. von Lindenau aufs ehrenvollste verknüpft: die Dresdener Galerie ehrt ihn als einen Neuordner und Donator und das Alterburger Museum als seinen Begründer und Stifter. Das sind Verdienste, die noch unserer Gegenwart zu gute kommen; im übrigen war der Vergessenheit anheimgefallen, was er den Künstlern und Kunstgelehrten der dreissiger und vierziger Jahre gewesen ist, wie lebhaft anregend und fördernd er während seiner Ministerthätigkeit in den Jahren 1829—43 das Kunstleben

Dresdens und später das seiner Vaterstadt Altenburg beeinflusst hat. Er war es, der Künstler wie E. Rietschel, E. Hähnel, L. Richter als Professoren der Kunstakademie und Gottfried Semper als Direktor an die Bauschule nach Dresden berief. Und die freundschaftlichsten Beziehungen pflegte er mit Peter Cornelius, Rauch, Drake, Xaver Schwanthaler und den Kunstgelehrten Passavant, von Olfers, von Quandt und H. W. Schulz. All dies vergegenwärtigt uns das fein und klar und mit warmer Begeisterung für diesen wahren Mäcen geschriebene Buch und bringt als höchst interessante Belege eine Auswahl Briefe von Rauch, Rietschel, Drake, Semper, H. W. Schulz und von Quandt aus der erst vor kurzem aufgefundenen reichhaltigen Kunstkorrespondenz des Herrn von Lindenau. Auf Grund dieses authentischen Materials giebt der Verfasser auch einen intimen Einblick in die Entstehungsgeschichte der Lindenau'schen Kunstsammlung und zeigt uns im einzelnen, wie einen feinen und systematisch vorgehenden Sammler vor 50—60 Jahren infolge der socialen Depression bei der Erwerbung von Kunstwerken hinsichtlich der Qualität und Billigkeit geradezu beneidenswerte Verhältnisse begünstigten. — Dieses Buch, das uns mit grösster Anschaulichkeit und Treue ein Stück Kunstleben und Kunstsammeln der dreissiger und vierziger Jahre vorführt und so vielerlei Neues bringt, sei hiermit besonders empfohlen. *B.*

Piero di Cosimo. Sein Leben und seine Werke. Von *Fritz Knapp.* Halle, W. Knapp, 1898.

Die Zahl der biographisch behandelten Quattrocentomaler mehrt sich in erfreulicher Weise. Es liegen umfassende Arbeiten über Masaccio, Botticelli, Signorelli, Melozzo, Pinturicchio, kleinere Arbeiten über Piero della Francesca, Benozzo Gozzoli, Filippo Lippi, Giovanni Santi vor, wir erwarten neue Darstellungen der Kunst eines Mantegna, eines Verrocchio. Von diesen specifisch der Quattrocentokunst gewidmeten Arbeiten unterscheidet sich der neue Beitrag, den Fritz Knapp in seiner Biographie Piero di Cosimo's anbietet, insofern schon dem Stoff nach, als es sich um einen Künstler handelt, dessen Arbeit schon stark von dem Flügelschlag des neuen Jahrhunderts umrauscht wird, der also nicht mehr eigentlich zu den „Priestern der Form an sich" gerechnet werden darf. Knapp setzt die Arbeiten eines Morelli, Frizzoni und Ullmann fort und hat das Verdienst, den stilkritischen Ertrag dieser Vorarbeiten zu einer biographischen Gesamtdarstellung abgerundet zu haben, die einem so sehr verkannten und mit fremdem Ballast schwer behängten Künstler wie Piero di Cosimo sehr zu gönnen war. Das Entscheidende in Piero's Sonderart, seine phantastische Natur, seine koloristische Begabung, mit der er alle Quattrocentisten ohne Ausnahme weit hinter sich lässt, seine Vorliebe für das Landschaftliche, seine allem Neuen sich willig hingebende Proteusnatur, ist mit Unterstützung eines sehr reichlichen Abbildungsmaterial vortrefflich dargestellt worden. Besonders wertvoll scheint mir auch der unverdrossene Hinweis auf die Niederländer, namentlich auf Hugo van der Goes, dessen Einwirkung vielleicht noch höher anzuschlagen ist als die der Mailänder, Leonardo eingeschlossen. Ob Knapp's Reihenfolge der Bilder, in der er sich häufig von Ullmann trennt, eine unbedingt glückliche genannt werden kann, muss ich bezweifeln. Es geht meines Erachtens nicht an, den Tod des Prokris (London) so spät anzusetzen, während der Hylas sicher in die erste Frühzeit gehört. Die Maria mit Kind und Taube im Louvre (Abb. 16) gehört doch wohl in das IV. Kapitel, da der mailändische Einfluss (nicht bloss der Leonardo's) schon sehr deutlich ist. Im einzelnen mag folgendes erwähnt werden dürfen: Das Porträt der Simonetta hätte mit den so getauften Köpfen Botticelli's verglichen werden sollen, um den plastischen Charakter Piero's zu dieser Zeit hervorzuheben. Woher kommt die mit Recht als ganz unflorentinisch bezeichnete Raumbehandlung auf den tondi in der Eremitage resp. der Galerie Borghese? Die Gebärde des Josef auf der Berliner Anbetung ist falsch gedeutet; sie wird durch Giotto's bekannte Anekdote über den Griesgram des Nährvaters erklärt. Das Kind segnet hier auch nicht, sondern verlangt nach der Mutter. Die Heiligen auf der Conception in den Uffizien sind zum Teil unrichtig benannt. Den Cassone-Bildern der Andromeda kann ein reicher symbolischer Inhalt abgewonnen werden, wenn man bedenkt, dass es sich um Ehetruhen handelt; das ganze Geschick einer Braut und jungen Frau ist hier angedeutet. — Die kleinen Ausstellungen sind nicht gemacht, um den Wert des Buches herabzusetzen. Knapp ist ein feiner Beobachter, der sehr gut sieht und sich mit grosser Wärme seines Helden angenommen hat. Wir müssen ihm dafür herzlich Dank wissen. *P. SCHUBRING.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.







Abb. 1. Rembrandt, Der Zinsgroschen; London, Mr. Beaumont.

DIE REMBRANDTAUSSTELLUNG IN LONDON

VON *A. BREDIUS*

Es sind für das Studium des grossen Müllersohnes unvergessliche Tage gewesen, diese beiden umfangreichen Ausstellungen in Amsterdam und London, welche uns zusammen doch wohl mehr als ein Drittel der gemalten Werke Rembrandt's vor die Augen führten. Und in London kamen einige fast ganz unbekannte Bilder ersten Ranges zu Tage; dabei wieder andere Werke, welche uns aufs neue reiche Belehrung und hohen Genuss verschafften. Und immer grösser ist unsere Bewunderung geworden für diesen einzigen Meister, bei welchem fast jedes Bild wieder eine neue Seite seines Könnens zeigt. Die Bildnisse standen in London durch Anzahl und Bedeutung in der ersten Reihe; dann kamen die so seltenen Landschaften — die man wohl nie wieder in so grosser Zahl beisammen sehen wird; die Historienbilder waren am spärlichsten, aber u. a. durch ein paar sehr umfangreiche, bisher fast unbekannte Werke vertreten, darunter ein paar frühe Bilder. Nr. 91 des Kataloges, eine Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Boughton Knight), erinnert an die allererste Zeit. Unter einem Baum sitzt Maria und erfüllt Mutterpflichten, während Joseph in einem Buche liest. Die Farbe ist kräftig, leuchtend, sehr pastos aufgetragen; die Köpfe sind noch unbeholfen. Es muss vor 1630 entstanden sein. Etwas später ist das kolossale Bild: Belsazar's Fest (Nr. 58, Earl of Derby). Eine unglückliche Komposition! Der riesige Belsazar nimmt mit seinen ausgestreckten Händen fast die ganze grosse Leinwand ein; er trägt Turban und Krone auf dem unangenehmen Kopfe. Unter seinen Weibern lässt eine rechts vor Schrecken den Wein aus einem Champagnerbecher fliessen, links befinden sich noch andere Figuren. Das Werk mag um 1635 gemalt sein, es ist jedoch von den damals entstandenen grossen Bildern (den drei Simson-Bildern) das unangenehmste. In der Malerei aber erkennt man überall Rembrandt wieder. Im Vordergrunde befindet sich ein prächtig gemaltes Stillleben von Silberzeug und Früchten.

Die Segnung Jacobs durch Isaak (Nr. 9) ist besser, aber hat noch manches Sonderbare. Schön ist der alte Isaak, das Weiss des Bettzeuges, das ganze Kolorit des Bildes. Jacob hat sich wohl mit dem Anzuge Esau's geschmückt, und Rebecca sieht durch die Gardinen, ob die List gelingt. Das Bild gehört dem Earl Brownlow und ist wohl Ende der dreissiger Jahre gemalt. Ein ganz ähnliches, aber grösseres Bild malte *G. van Eeckhout* im Anschluss an seines Meisters Vorbild im Jahre 1644; es war seiner Zeit im englischen Kunsthandel.

Wie unendlich höher steht aber des Herzogs von Westminster „Begrüssung der Maria und Elisabeth" (vom Jahre 1640), welche auch in Amsterdam zu den Perlen der Ausstellung gehörte! (Nr. 52). Wer dieses Bild gründlich auf sich einwirken liess, vergisst wohl nie den erhabenen Blick heiligster Verzückung der Elisabeth, neben dem Ausdruck stillen, innerlichen Glückes der Maria, und dieses wunderbare Helldunkel, bei dem das Auge in die dunkelsten Partien des Bildes dringt und alles noch zu unterscheiden vermag. Wie gross ist das Bild, trotz seines kleinen Umfanges! Es ist von allen ähnlichen Werken dieser Zeit mit das schönste — neben der Ehebrecherin der National Gallery und der „Begrüssung Jesu durch Magdalena am Grabe" der Königin von England (Nr. 28, mit der Jahreszahl 1638 bezeichnet). Dieses herrliche, poetische Bildchen mit der wunderbaren Landschaft bei Morgenbeleuchtung, dem Jesus mit dem Strohhute und der tieferschütterten Magdalena war hier auch ausgestellt.

Aus späterer Zeit — 1650 datiert, aber wahrscheinlich später von Rembrandt vollendet — ist die grosse Grablegung des Herzogs von Abercorn (Nr. 94). Ein ganz merkwürdiges Gemälde! Wahrscheinlich kam Rembrandt auf diese Komposition durch die Abbildung irgend eines italienischen Bildes. Auf einem grossen, weissleinenen Tuche, das den ganzen Vordergrund einnimmt, liegt die Leiche des Heilandes. Das Leinen ist prächtig nach der Natur gemalt und so im Tone gehalten, dass es gar keinen störenden weissen Fleck im Bilde ausmacht. Die Leiche, etwas klein im Verhältnis zu den anderen Figuren, hat dieselbe graue Farbe wie die Leiche auf der Anatomie des Dr. Deyman (Ryks-Museum). Der Kopf besitzt den edlen Ausdruck des heiligen Schmerzes. Joseph von Arimathia, ein bärtiger Greis, legt die Leiche ehrfurchtsvoll zurecht; hinter dieser erhebt sich der Fuss des Kreuzes. Hinter dem Kopfe, rechts, kniet die noch jugendliche Maria; sie hat ein leuchtend rotes Tuch über dem Kopfe, der mit der prächtigen Leinewand das schönste Stück des ganzen Gemäldes bildet, mit grossem Brio gemalt, heller und farbiger wie der Rest, der eben in braunen und grauen Tönen gehalten ist; das Rot ist glühend und tief — *aber der Kopf fällt aus dem Bilde heraus.* An den Kreuzesstamm gelehnt steht ein junges Mädchen in orientalischer Tracht, mit der Hand über dem Kopf, tief ergriffen über den Anblick so vielen Jammers. Dieses soll wohl Maria Magdalena sein; abgesehen von dem zu Mädchenhaften dieser Figur, ist sie die herrlichste Wiedergabe tiefsten Schmerzes. Im Halbdunkel noch einige (schwächere!) Figuren, vielleicht nicht vollendet oder zum Teil verdorben; ganz links zu Füssen der Leiche noch eine knieende Trauergestalt. Das Bild macht als Ganzes keinen befriedigenden Eindruck. Vielleicht hat der Meister das Werk lange im Atelier gehabt, es immer wieder vorgenommen und schliesslich nie ganz beendet. Aber es hat wunderbare Einzelheiten; bei einer sorgfältigen Wiederherstellung könnte es nur gewinnen. Es ist manches darin schlecht retouchiert; auch die Signatur ist zum Teil restauriert. Das Werk ist eine der umfangreichsten Schöpfungen Rembrandt's: die Figuren sind beinahe lebensgross.

Es war mir sehr lieb, so kurz nach der Amsterdamer Ausstellung zwei Bilder, alte Bekannte, beisammen sehen zu können: Mr. Beaumont's „Tribute money" vom Jahre 1655 (Nr. 21) (Abb. 1) und die berühmte „Anbetung der Könige" aus dem Buckingham Palace, 1657 datiert (Nr. 66) (Abb. 2). Hätte man zwischen diese beiden Werke die Darmstädter „Geisselung" hängen können, es wäre allen wohl deutlich geworden, dass dieses schöne Bild um dieselbe Zeit entstanden sein muss, also wohl 1658, nicht 1668 datiert sein wird. Über diese Angelegenheit schreibt mir Dr. Fr. Back, Direktor der Galerie in Darmstadt, er müsse „nach häufig wiederholten sorgfältigen Untersuchungen des Datums gerade die fragliche vorletzte Ziffer für original und intakt halten. . . . . . Sie scheint mir," sagt er, „von meinen Vorgängern *durchaus richtig als 5 gelesen worden zu sein.* Rembrandt macht ja gerade in den fünfziger Jahren die 5 öfter in ähnlicher Weise, nämlich mit einer Kurve nach rechts biegend u. s. w." Auf der Londoner Ausstellung war hierfür ein sehr treffendes Beispiel. Nr. 75, die „Lady with the parrot", ist so 1657 bezeichnet, dass ich selbst im ersten Augenblick 1667 las!

Über die Anbetung der Könige ist schon viel geschrieben. Das Bild war nicht umsonst im 17. und vorigen Jahrhundert schon so berühmt; es wurde immer sehr hoch bezahlt und es giebt zahlreiche alte Kopien danach. Die hohe Ehrerbietung der Könige, das Harmonische in der Komposition, das herrliche Helldunkel, alles bei breitester, meisterhafter Malerei *(welche durchaus dieselbe ist wie auf dem Darmstädter Bilde)*, erregt immer wieder unsere höchste Bewunderung vor dieser reifen Schöpfung. Die zwei Jahre früher datierte „Tribute money" ist weniger sympathisch. Das Schönste ist die ausserordentlich wirkungsvolle Beleuchtung der fein komponierten



Abb. 2. Rembrandt, Anbetung der Könige; London, Buckingham Palace.

Gruppe und die Hauptfigur: der fragende Pharisäer mit den scharfgeschnittenen Zügen. Der Christus ist etwas flau, aber die Absicht erkennt man doch: der Gegensatz des liebevollen, wohlwollenden Jesus dem herben Schriftgelehrten gegenüber. Koloristisch würden diese Bilder weit mehr wirken, wenn eine alte Schmutz- und Firniskruste vorsichtig entfernt würde. Mehrere Bilder befanden sich in London, die bereits in Amsterdam auf der Ausstellung waren und in meinem Artikel über diese schon erwähnt sind. Die Beschneidung von Lord Spencer (Nr. 5 des Katalogs) soll also doch wirklich das Datum 1661 tragen.

Vergleicht man sie mit den soeben genannten Bildern von 1655 und 1657, so ist hier eine noch breitere Mache und die Vorliebe für das Citronengelb der allerletzten Periode bemerkbar. Ob es *diese* Beschneidung ist, von der die Dokumente[1]) erzählen, dass Rembrandt aufgefordert wurde, einiges einem Kunsthändler zuliebe zu ändern? Rembrandt sollte das Bild erst im August 1662 liefern, er müsse aber den Beschneider *„verschilderen ende verbeteren soo 't behoort"*. Armer Rembrandt!

Ein herrliches Bildchen war auch noch da: der blinde Tobias zu Hause (Nr. 47. Sir Francis Cook). Obwohl 1650 datiert, gehört es zu dieser Gruppe von Arbeiten. Im Dämmerlichte eines altholländischen Zimmers, unthätig, hilflos, sitzt der Alte da am Herd, mit gefalteten Händen, ein rechtes Bild des Alters, des Blindseins. Vor dem Fenster, das in eine helle, sonnenbeschienene Landschaft blicken lässt, sitzt die fleissige Frau am Spinnrade. Dieser Kontrast: der Blinde am Herd, und da links draussen die Sonne, das Licht, ist ganz vortrefflich zum Ausdruck gebracht; das ganze Bildchen ist dabei von feinstem Helldunkel, eine wahre Perle!

Nr. 92 stellt das Interieur eines (Rembrandt's?) Ateliers dar; rechts sitzt der Maler, der dabei ist, ein ganz nacktes weibliches Modell, malerisch von oben her beleuchtet, zu skizzieren. Schade dass dieses einst gewiss vorzügliche Werk durch thörichtes Verputzen so viel gelitten hat. Im Fleisch ist manches bis auf die Untermalung fort. Das ungeheuer sicher, aber wohl schnell gemalte Bild leuchtet in warmen braunen Tönen, während ein kühles Grau im Hintergrund damit schön zusammenstimmt; das Helldunkel dieser Studie ist wieder herrlich. Sie stammt wohl aus der Mitte der fünfziger Jahre.

Wohl selten wird man wieder fünf echte Landschaften Rembrandt's zusammen sehen. Zunächst waren hier die Bilder aus Krakau (Nr. 29), und von Lord Northbrook (Nr. 33), beide auch in Amsterdam; dann gab es hier ein ganz entzückendes kleines, 1647 datiertes Bild aus der Dubliner Galerie (Nr. 51), eine gebirgige Landschaft mit Mondschein, worin eine Ruhe auf der Flucht mit meisterhaft breit gemalten Figürchen. Rembrandt hat diesen Vorgang wieder so recht natürlich-einfach dargestellt: Joseph ist mit Frau und Kind abends bei Hirten angelangt, die sie, mit einer Laterne bewaffnet, begrüssen. Man hat ein kleines Feuer gemacht, das die Figuren phantastisch beleuchtet, während die Kühe auf die Besucher loskommen. Ungesucht ist hier ein schöner Effekt erzielt durch den Kontrast des Mondscheins mit dem Feuer. Das Mondlicht ist mit höchster Wahrheit wiedergegeben; das Bild ist eine der poetischsten Schöpfungen Rembrandt's.

Eine kleine, anspruchslose holländische Landschaft, früher in der Sammlung Lansdowne, jetzt bei Herrn James Reiss (Nr. 35), war auch noch wenig bekannt. Sie ist wohl um 1638 entstanden, mit den Krakauer und Pesther Landschaften. Ein Kanal, rechts einige Gehöfte, links ein Wirtshaus mit geistreicher Staffage, sonst nichts. Aber die malerische Beleuchtung — eine Sonne hinter Gewölk, welche noch ein Stückchen des Bildes grell beleuchtet, während das übrige im Schatten liegt, giebt dem Werke grossen Reiz.

Und dann, last not least — hier war die Mühle, die berühmte Mühle des Marquis of Lansdowne (Nr. 40). Eine der sehr wenigen grösseren Landschaften aus Rembrandt's späterer Zeit. Eigentlich kennen wir aus dieser Zeit nur noch die Casseler Landschaft, die uns bei allem Schönen, das sie enthält, als Ganzes durch das etwas „komponierte" nicht so recht befriedigt. Diese Mühle aber ist wohl das Vollendetste, was Rembrandt als Landschaftsmaler geleistet hat. Der Gegenstand ist einfach: eine alte Mühle, auf einer Anhöhe (die Reste eines uralten Bollwerkes) gelegen; rechts, tiefer, ein Kanal, Wiesen mit Kühen, eine kleine Brücke, eine Fähre, und vorn, im Dunkeln, Frauen Wäsche spülend. Aber welche grossartige Stimmung gab der Maler diesem einfachen Vorwurfe durch die malerische Beleuchtung! Schon ging die Sonne unter, aber noch sind die Spitzen der Mühlenflügel goldig beleuchtet, noch ist der Himmel klar. Unten aber wird es dunkel; nur bei guter Beleuchtung sieht man da alles noch im Dämmerlichte. Welche Poesie ist in dieser Landschaft! Als ob man die kühle Abendluft aus dem Bilde sich entgegenwehen fühlte. Und wie herrlich wird es erst sein, wenn der zum Teil undurchsichtig gewordene Firnis entfernt ist. Der Besitzer soll schon wiederholt Angebote von 30000 £ für diese Landschaft abgelehnt haben.

Und nun die Porträts! Natürlich waren hier viele Bilder, die eben von der Amsterdamer Ausstellung zurückgekehrt waren und die ich deshalb hier unerwähnt lasse. Von den Verwandten Rembrandt's war hier die Mutter u. a. vertreten durch das äusserst liebevoll und ausführlich gemalte Porträt aus Windsor Castle (Nr. 45), noch recht kühl, grünlich im Gesamtton, aber von lebendigem Ausdruck. Es entstand wohl um 1630; ebenso wie das viel flüchtiger gemalte des Earl of Pembroke (Nr. 36). Hier ist die Mutter lesend dargestellt, mit einer Kneifbrille auf der Nase; der Ausdruck hat aber etwas Unsympathisches.

Die Schwester Elisabeth war viermal da: das kleine frühe Porträt von Dr. Corn. Hofstede de Groot (Nr. 26), das auch in Amsterdam war, ein etwas späteres, 1632 datiert, von Sir Francis Cook

1) Oud-Holland, 1884. S. 87 ff.

(Nr. 56), mit Perlenhalsband, etwas trocken und langweilig gemalt, und ein wenig bekanntes Exemplar von Lord Leconfield (Nr. 39), reich mit Diamanten geschmückt, aber etwas posierend. Auch in Nr. 102 (W. C. Alexander) müssen wir wohl die Elisabeth erkennen; es ist aber eine alte Kopie nach dem bezeichneten und 1632 datierten Stockholmer Bild, das Saskia heisst und, wie mir Dr. de Groot sagt, bedeutend schöner ist.

Rembrandt's Vater sah man nur einmal hier und zwar in dem besten Bildnis, welches der junge Maler von ihm geschaffen hat: das 1631 datierte von Herrn F. Fleischmann (Nr. 27), das auch in Amsterdam war, und wohl kurz nach dem Tode des alten Harmen Gerritsz vollendet wurde. Der Bruder war in London nicht vertreten. Saskia dagegen fand sich mehrfach vor. Zunächst in dem grossen Bilde des Duke of Buccleuch (Nr. 77), in dem der Maler sie als Flora darstellte, ganz ähnlich dem Petersburger Bilde (Nr. 812 der Ermitage). Diese beiden Bilder sind echt und echt bezeichnet, das englische 1633, das Petersburger 1634 datiert. Beide sind äusserst farbig, kräftig und fett gemalt; aber die Lust an dem Dekorativen, an der „Malerei“ macht den Kopf hier fast zu etwas Nebensächlichem. Als das Buccleuch'sche Original noch nicht allgemein bekannt war, galt als solches stets eine treffliche alte Kopie, seinerzeit bei Sir Edmond Lechmere und früher bei Sir Joshua Reynolds, jetzt in Holland. In der That steht diese Kopie dem Original nur wenig nach, sie ist kräftig und flott gemalt, und nur der Kopf und die Hände verraten die Kopistenhand. Eine andere Kopie befindet sich noch bei Mrs. Ellice. Merkwürdig stimmt zu diesem Faktum eine eigenhändige Notiz Rembrandt's auf einer Zeichnung in der Sammlung von Beckerath in Berlin über zahlreiche „Floras“ mit kleinen Preisen dabei, wofür sie verkauft wurden. Eine war von „Ferdenandus“ (Bol?). Wahrscheinlich liess Rembrandt dieses Bild durch mehrere Schüler kopieren und verkaufte diese Kopien, wie es damals Sitte war, zu seinem Nutzen.

Auch die Saskia von Mrs. Joseph (Nr. 84) war auf der Ausstellung, reich mit Juwelen geschmückt, aber ein wenig glückliches Bildnis der hübschen jungen Frau, auch zu gelb durch den alten gelben Firnis. Dann Rembrandt und Saskia zusammen, der sogenannte Bürgermeister Pancras, aus dem Buckingham Palace (Nr. 80). Ich bleibe bei meiner kürzlich an dieser Stelle ausgesprochenen Ansicht, dass dieses grosse, etwas öde Bild höchstens von Rembrandt hier und da übergangen sein kann, aber kein Werk von ihm ist und auch keine echte Bezeichnung trägt. Dass gerade das Doppelbildnis des Rembrandt und der Saskia in Dresden auch Rembrant, ohne d, bezeichnet ist, scheint kurios, aber jedenfalls ist die Dresdener Signatur echt, und wer weiss, ob nicht einmal bei einer Restauration das d verschwand, gerade wie auf der Anatomie im Haag? Man vergleiche doch nur den Schiffsbaumeister und seine Frau (Nr. 67), eine frühere Arbeit (1633), wie viel genialer ist in diesem Bilde alles behandelt! Wie viel durchgeistigter ist der Ausdruck in den Köpfen!

Welch eine Reihe von Selbstbildnissen war hier ausgestellt, und darunter gerade die Schönsten, die es giebt! Ein frühes, mir bis jetzt unbekanntes (Nr. 53) stellte Mr. R. B. Berens aus. Es trägt keine Bezeichnung, ist aber zweifellos um 1631 gemalt und hat noch etwas Hartes im Ausdruck und etwas Trockenes in der Malerei. Rembrandt sieht den Beschauer an und ist mit einer goldenen Kette geschmückt. Der Hintergrund ist gelblichgrau. Ein paar Jahre später (datiert 1633) ist das Selbstbildnis von Capt. Heywood-Lonsdale geliehen (Nr. 64). Hier hat er schon die malerische Sammetmütze auf dem Kopfe, der sehr ausführlich behandelt ist. Die Nase ist nicht gerade geschmeichelt; das Porträt erinnert an den „Offizier“ im Haag, aber dieser ist breiter und flüchtiger hingeworfen.

Nahe dabei hing das wohl zehn Jahre später gemalte Porträt aus dem Buckingham Palace (Nr. 70) mit breit gerändertem Hut, Ohrringen, rotem Anzug, etwas „posiert“ und auf die Dauer nicht befriedigend. Es wird schon um 1645 gemalt sein. Lord Leconfield sandte noch ein frühes Selbstporträt, datiert 1632 und bezeichnet R H L (Monogramm) van Ryn, wie Rembrandt bekanntlich gerade in diesem Jahre eine Reihe von Porträts bezeichnet hat (Nr. 41). Captain Holford's „Rembrandt mit dem Schwert“ (Nr. 73) ist bei öfterer Betrachtung doch interessanter als er im Anfang scheint. Der Meister wollte wohl mit sich selbst das neu erworbene Stück seiner Sammlung verewigen. Das Bild würde bei sorgfältiger Reinigung sehr gewinnen. Je später die Bildnisse sind, desto herrlicher werden sie. Nr. 18 (Lady de Rothschild) war auch weniger bekannt. Hier hat der Maler sich aparte Farbenprobleme gestellt; er hat sich wunderbar angezogen, mit grossen Ohrringen und einem Netzwerk von Gold und Rot unter der hellbraunen Kopfbedeckung. Er scheint von der Sonne beleuchtet, welche das ganze Bild goldig überstrahlt. Der Kopf ist aber nicht sehr ausdrucksvoll.

Lord Iveagh's grossartiges Rembrandtporträt (Nr. 20), welches zu meinem Artikel über die Amsterdamer Ausstellung als Heliogravüre abgebildet war, hing hier weniger glücklich beleuchtet als in Amsterdam. Es könnte doch wohl etwas später gemalt sein als 1656 — hat der Maler doch schon ganz graue Haare darauf! Aber auf dem sonderbaren Bilde des Lord Kinnaird (Nr. 71), welches gross: Rembrandt f. 1661 bezeichnet ist, sieht er viel älter aus. Er hat sich hier jüdische Tracht angezogen, vor sich ein Buch mit hebräischer Schrift, und ein Schwert, scheinbar in die Brust gesteckt, erhöht das Absonderliche

des Bildes. Es ist als ob Rembrandt sich selbst wundert; er schaut erstaunt aus, mit hochaufgezogenen Augenbrauen. Die Malerei ist vortrefflich, breit, die Mütze nur so hingestrichen, wie auf dem Iveagh'schen Bilde.

Lord Ilchester's 1658 datiertes Selbstporträt (Nr. 61), das schon 1889 die Bewunderung aller Besucher der damaligen „Winterexhibition" erregte, gehörte auch jetzt wieder zu den Perlen der Ausstellung. Mit Recht nannte Bode es damals „wohl das grossartigste und ergreifendste Bild, das der grosse Meister von sich geschaffen hat, eins der schönsten Bildnisse aller Zeiten". Der Maler, in einem Lehnstuhle sitzend, in der einen Hand einen Stock haltend, die andere herabhängend, schaut uns ganz en face an. Der Kopf mit dem Stiernacken ist hier gewaltiger wie irgendwo anders; er sieht nicht gerade freundlich aus, sondern ernst und finster. Auch hier wieder der Ausdruck des Selbstbewusstseins, des „Sichgrossfühlens" in seiner Kunst. In dem Anzug finden wir das Citronengelb und das Steinrot, das er in seinen spätesten Sachen stets so bevorzugte. Ich hatte Gelegenheit, nach der Ausstellung das Gemälde noch im Schloss Melbury eingehend in bester Beleuchtung zu betrachten, und hoffe, dass eine baldige vorsichtige Rentoilierung und Reinigung dem Bilde neuen Glanz verleihen wird. Auf der Ausstellung sah es merkwürdig dunkler und versunkener aus als vor zehn Jahren. Das Datum ist wichtig für die Datierung anderer Werke, und mir ein Beweis mehr dafür, dass der „Saul und David" im Mauritshuis *vor* 1660 gemalt ist, vielleicht um 1656—58.

Das kleinere, aber im Ausdruck des Selbstbewusstseins ebenso grossartige Bild des Herzogs von Buccleuch, das schon in Amsterdam war (von 1659), befand sich auch hier (Nr. 6). Es ist ein Genuss, die unübertreffliche Photogravüre nach diesem Meisterwerk zu betrachten, welche die Herren Meisenbach & Riffarth für das Prachtwerk der Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung hergestellt haben.

Dann aber folgt das letztbekannte Porträt des Malers selbst: Sir A. W. Neeld's Eigentum (Nr. 4). Wenigstens scheint das Datum *1669*, Rembrandt's Todesjahr, darauf zu stehen. Früher las man es 1660. Das noch ganz sorgfältig und ausführlich gemalte Bild stellt uns den Meister stillvergnügt, fast etwas spöttisch lächelnd dar; das Gesicht ist allerdings etwas aufgedunsen und kränklich. Der farbige Turban ist ebenso hingestrichen, wie auf den 8—10 Jahre früher gemalten Porträts. Steht es einmal fest, dass das Werk von 1669 ist, dann mahnt dieses Bild allerdings zur Vorsicht bei Datenbestimmungen in den letzten zehn Jahren Rembrandt's, da es wieder ganz anders ist wie die Bildnisse, welche Rembrandt um 1660—1662 malte. Im Verein mit diesem Bilde möchte ich noch zwei Gemälde erwähnen, welche aus den allerletzten Jahren Rembrandt's stammen. Das eine, 1666 gross datiert, hing auch auf der Ausstellung (Nr. 96, Lord Leconfield). Ein junger Mann, mit grossen, fast *zu* grossen Augen den Beschauer ansehend. In Schwarz, mit schwarzem Barett auf dem Kopf, das Ganze fast farblos, und doch leuchtend; nur etwas Hellbraun, man weiss nicht recht wie, an oder über dem Kragen. Der Jüngling war hässlich; ein breiter Mund, breite Nase und ein etwas dummer, unbedeutender Ausdruck. Aber Rembrandt hat ihn doch interessant gemacht; etwas nicht Definierbares fesselt uns in diesem Kopfe. Im allgemeinen ein starkes Impasto, so z. B. in den Haaren, worin der Meister mit dem Pinselstocke arbeitete, gerade wie er es 30 Jahre früher that. Der Kopf ist dabei auch ausführlich durchgeführt, und der Hintergrund, im Gegensatz zu den warmen Tönen des Kopfes, kühl grau.

Wichtig war es mir, kurz nachher ein grosses, stattliches männliches Porträt Rembrandt's im Londoner Kunsthandel zu sehen, das eben aus altem Privatbesitz kam. Es war Rembrandt f. 1667 bezeichnet. Der erste Ausdruck war der etwa wie von einem Kopf aus den „Staalmeesters". Der Mann hat ein auffallend gerötetes Gesicht, weshalb Rembrandt vielleicht eine dunkelrote Draperie als Hintergrund wählte; der Kopf ist ungeheuer fett gemalt, auch hier ist mit dem Pinselstock in den Haaren und im Schnurrbart gearbeitet. Das lang niederhängende, etwas gekräuselte Haar (blond oder hellgrau mit gelbem Firnis darüber?) ist auch *sehr pastos* gemalt. Die den Zuschauer anblickenden Augen sind ganz wie auf den „Staalmeesters" gemalt, die Hände aber viel vernachlässigter; im ganzen nicht die grosse Qualität jenes grossartigsten aller Bilder Rembrandt's. Das Helldunkel tritt hier auch weniger auf, wie bei den etwas früheren Porträts. Ich weiss nicht, wer der Besitzer dieses höchst wichtigen, wie mir schien intakt erhaltenen Spätbildes des Meisters geworden ist.

Lord Penrhyn schickte zur Ausstellung ein fast ganz unbekanntes, aber ganz herrliches Damenporträt (Nr. 75), wie ich später sah, bezeichnet:

CATRINA HOOGHSÆT
OVT 50 Jaer Rembrandt f. 1657.[1])

Das Bild ist nach der Ausstellung sehr vorsichtig rentoiliert und gereinigt worden, und jetzt ist es ein doppelter Genuss, es zu betrachten. Rembrandt hat diese „Dame mit dem Papagei" mit aussergewöhnlicher Sorgfalt gemalt. Der Kopf ist ein Wunder der vollendeten Malerei; die Frau, im Lehnstuhl sitzend, trägt einen einfachen, grossen, platten, weissleinenen Kragen und ein schwarzes Kostüm und schaut zufrieden vor sich

1) Der Name Hoogsaet kam öfter vor in Amsterdam, gab es doch später noch einen Maler *Jan Hoogsaet*, 1654 geboren, Schüler des de Lairesse.

hin — nach links. Dort hängt, im Gegensatz zu dem übrigen sehr breit und mit wenigen Strichen gemalt, ein grüner Papagei.

Fast noch schöner — als Malerei, nicht als Gegenstand — war das Porträt eines Kaufmannes, im Besitz von Lord Feversham (Nr. 74). Das Bild ist bezeichnet: Rembrandt f. 1658. Der Dargestellte scheint ein Mann in den fünfziger Jahren zu sein; er ist bis an die Kniee gemalt, sitzt nach links gewendet, hält aber wieder das Gesicht dem Beschauer entgegen. Ein alles eher als anziehender, auch nicht „malerischer" Kopf, mit dem unangenehmen Ausdruck etwa eines Geizhalses, eines Spekulanten des 17. Jahrhunderts, wie es deren damals in der grossen Handelsstadt Amsterdam mehrere gab: einer von denen, welche oft Schiffsladungen voll kostbarer Spezereien ins Meer werfen liessen, um zu verhüten, dass die Marktpreise zu sehr heruntergingen! Aber wie blicken uns die schlauen, durchtriebenen Augen scharf an! In beiden Händen hält er ein Blatt Papier; links sieht man einen breit hingemalten Dreimaster durch ein Fenster. Immer zogen mich diese durchdringenden Augen wieder an: das Unerhörteste von lebendiger, packender Wiedergabe eines brutalen Kopfes! Und wie famos ist diese breite, impastierte Malerei, farbig fast ohne Farbe. Das herrliche Weiss des Tuches, das er um den Hals trägt, ein Tuch mit bräunlichen Streifen, der dunkelblaue Rock, der merkwürdige rotbraune Hut, das alles wirkt so harmonisch zusammen, und diese Farben haben eine solche Kraft und Tiefe, dass wir nur immer wieder staunen können über diese Meisterschaft! Die Figur hebt sich dabei wundervoll vom dunklen Hintergrunde ab.

Etwas später malte Rembrandt den energischen Kerl mit einem Messer in der rechten Hand, den man thörichterweise „Rembrandt's Cook" nannte, 1661! (Nr. 99, A. R. Boughton Knight.) Da hat Rembrandt sicher keinen Koch mehr im Hause gehabt, und sich gewiss mit dem begnügt, was ihm seine Hendrickje auftischte. Wer mag aber dieser Räuberhauptmann gewesen sein, mit seiner durchfurchten Stirn, mit seinen finster dareinblickenden Augen, das Dolchmesser wie zum Angriff bereit? Wie bei dem Christus des Grafen Raczynski aus demselben Jahre finden wir auch hier viele braune und graue Töne neben- und durcheinander, die Fleischtöne sind merkwürdig dunkel, bräunlichgrau, der Hintergrund grau. Das Bild ist schnell und frisch, wie eine Studie, gemalt. Welcher Kontrast zu dem lieblichen Bildnisse der „Hendrickje im Pelz" des Herrn Ch. Morrison, Basildon Park (Nr. 93). Das leider durch unvorsichtige Restaurationen etwas verputzte Gemälde besitzt noch grosse Schönheiten. Die anziehende, noch junge Frau, die wir nun einmal für die Hendrickje halten, dieselbe Person wie im Salon Carré und in der Berliner Gemäldegalerie, sitzt in einen weissen Pelz gekleidet, mit entblösstem Busen vor uns und schaut uns an. Nicht schön, aber liebreizend. Ein koloristisches Meisterstück! Die wunderbaren Fleischtöne stehen prächtig zu dem milden Weiss des Pelzes. Eine goldene Kette hängt auf dem Busen. Die Decke vorn auf dem Tische ist dunkelrot, eine mehr steinrote Draperie befindet sich im Hintergrund. Bode sagt mit Recht: „In Reichtum und Leuchtkraft der Farben dem Berliner Bilde ganz nahe, steht dieses Bildnis im Zauber des Helldunkels, Meisterschaft der Durchführung und durch den unbeschreiblichen Ausdruck weiblichen Reizes mit dem Louvre-Bilde auf gleicher Stufe."

Es scheint 166 . . datiert zu sein. Aber sicher sind nur die beiden ersten Zahlen 16 . . . Wenn es die Hendrickje darstellt, sollte man eher meinen, das Bild sei aus der Mitte der fünfziger Jahre, was auch zur Malweise besser stimmt. Vielleicht kommt das Datum später bei vorsichtiger Wiederherstellung des leider schon etwas mitgenommenen Werkes deutlicher zu Tage.

Zwei sehr schön erhaltene, reife Arbeiten der mittleren Zeit waren die zwei Porträts, welche unrichtig als Bürgermeister Six und Frau katalogisiert waren. Das letztere ist 1644 datiert. In der Familie Six sind gerade die Familienporträts mit rührender Sorgfalt bewahrt geblieben (auf den Landsitzen der Herren Six hängt die grösste Anzahl, die besseren nur sind im Hause Six zu Amsterdam, worunter die beiden Rembrandt's). Es ist auch noch nicht sehr lange her, dass sie als unbekannte Porträts in London verauktioniert wurden. Der Mann (Nr. 38) hält in der rechten Hand den Hut, hat langes, blondes Haar und sieht uns an. Die Malerei der beiden Bilder, besonders des Pendants (Nr. 42), ist äusserst ausführlich. Die Dame, eine aristokratische, hübsche Erscheinung, steht, nach links blickend, und ist reich in Spitzen gehüllt und mit Perlen und Diamanten geschmückt. Sie erinnert an die berühmte „Lady with the fan" aus dem Buckingham Palace; die Details sind prächtig gemalt. (Besitzer Alex. Henderson.)

Aus der Sammlung Beit war hier ein mir bisher ganz unbekanntes, etwas schwarzes, aber doch sehr imponierendes Porträt eines jungen Mannes, in einem Stuhl sitzend, die sehr fett und breit gemalten Hände gefaltet. Das ganze Bild (Nr. 59) hat ein starkes Impasto; aber es ist etwas undurchsichtig, dabei wenig farbig. Nur etwas steinrot; die Malerei grossartig breit. Es muss schon um 1662—63 gemalt sein. Nr. 97 (Duke of Rutland), das grosse Bildnis eines Jünglings, der mit der rechten Hand das Kinn stützt, und, den Kopf nach rechts wendend, auch wieder den Zuschauer anschaut, ist 1660 datiert, und mag wohl, wie Dr. Hofstede de Groot annimmt, den 19jährigen Titus darstellen. Er hat sich eine schwarze Sammet-

mütze nur so halb auf den Kopf gesetzt und ist in einen grünlichbraunen Anzug gekleidet. Hier ist Rembrandt noch farbig; das Bild, sorgfältig gereinigt, würde wieder die alte Leuchtkraft und Transparenz erlangen. Der Kopf erinnert an den „Bräutigam“ auf dem „Joodsche bruidje“ der Sammlung van der Hoop.

Eigentümlich ist ein jugendlicher Mann, der eben vor einem Tisch voller Papiere und Bücher aufsteht und nach einer roten Mütze greift, die an der Wand hängt. (Nr. 72, Earl Cowper, 1644 datiert.) Das Spontane ist hier vortrefflich wiedergegeben. Das jetzt trübe und schmutzige Bild muss von grosser Farbenschönheit gewesen sein und kann es wahrscheinlich auch wiederum werden.

Der berühmte Rabbi des Herzogs von Devonshire (so oft kopiert in alten Zeiten) war auch hier. (Nr 83, 1635 datiert.) Nun der Firnis wieder hergestellt war, musste ich mir doch sagen, dass hier viel Schönes zusammen ist: ein charaktervoller Judenkopf, mit starkem persönlichen Ausdruck, und eine treffliche Malerei, auch der Details, des Turbans z. B. Anziehend wirkt das Bild aber nicht!

Mit Unrecht bezweifelten einige Kenner die Echtheit der Nr. 86, des Mädchens mit der Rosenknospe. Das Bild, leider auch durch eine Kruste von undurchsichtigem Firnis bedeckt, ist ja durch den uninteressanten Kopf des Mädchens nicht sehr sympathisch. Es wird um 1650 entstanden sein und ist schon 1741 in einer Amsterdamer Auktion verkauft worden. (Lord Leconfield.)

Wie viel schöner dagegen ist „das Mädchen am Fenster“ des Dulwich College (Nr. 32)! Könnte man das einmal in besserem Zustande sehen! Es ist wohl das liebreizendste Mädchenköpfchen, das Rembrandt je gemalt (1645 datiert). Wie natürlich und frei ist die Haltung, dem Leben abgelauscht!

Auch das Porträt eines jungen Malers (Nr. 68, Mr. J. Pierpont Morgan) möchte ich erwähnen. Das einst gewiss schöne Bild, meines Erachtens um 1650 gemalt, hat entsetzlich durch Verputzen und Übermalungen gelitten. Der Dargestellte hält auf seinen Knieen ein Zeichenbrett, worauf er arbeitet, und trägt einen pelzgefütterten Rock und schwarze Mütze. Es ist fraglich, ob dieses Werk nicht schon rettungslos verloren ist.

Schliesslich noch ein Wort über die Kopien und Nicht-Rembrandt's dieser Ausstellung.

Nr. 3 hing zu nahe bei Nr. 1, um nicht jeden erkennen zu lassen, dass es eine Kopie nach diesem in alter Zeit viel kopierten Porträt von Rembrandt's Mutter ist. Nr. 13 war eine gute alte, ausführlichere und etwas freie Kopie nach der herrlichen Studie eines alten Juden in der Berliner Galerie. Nr. 22 „the Orator“ war ein trefflicher *Ferd. Bol,* in der Art der zwei Bol's der Münchener Pinakothek, sehr farbig und pastos gemalt. Die Hände sind für Bol sehr schön, aber der Kopf erinnert sofort an ihn. Ich glaube sogar, dass es ein Selbstbildnis des Malers ist, in der Art von jenem in Dordrecht. Zwei ähnliche Bol's, mit falscher Rembrandtbezeichnung, worunter man die Spuren der echten von Bol noch sehen kann, wurden vor einigen Jahren von Lord Ashburton in der Royal Academy ausgestellt.

Nr. 57 ist eine Kopie nach dem schönen Rabbi des Herzogs von Devonshire. Es war nicht schwer, zu dieser Überzeugung zu gelangen, da das Original ganz in der Nähe hing. Nr. 89, die Rückkehr des verlorenen Sohnes, ein sehr braunes Bild mit ausdruckslosen Köpfen, ist zweifellos eine Arbeit von *Govert Flinck.* Wer die ähnlichen Werke in der Galerie Liechtenstein in Wien kennt, wird mir beistimmen. Nr. 31, eine kleine, sehr Rembrandtische Landschaft, galt schon in Reynolds' Zeit für Rembrandt. Aber sie ist zu undurchsichtig, manches darin zu kindisch gemalt für den grossen Meister, und dem Bilde fehlt die Leuchtkraft von Rembrandt's Landschaften. Meines Erachtens ist es eine ältere englische Arbeit, aus Reynolds' Zeit gar. Nr. 75, eine alte Dame, ist eine ältere Kopie nach einem 1641 datierten schönen Original, das ich öfters bei Rud. Kann in Paris sah, das sich aber jetzt in Amerika befindet. Nr. 102 war eine alte Kopie nach der Saskia in Stockholm (vgl. oben S. 301).

Zweifelhaft war auch der Kopf eines Juden (Nr. 50). Ein ähnliches Bild hängt in Petersburg. Dieses ist nicht genau kopiert, und hat manches, das uns an die Echtheit glauben lässt, z. B. den schönen Hintergrund — es könnte aber auch eine gute Atelierkopie sein, wie es ja deren etliche giebt.

Unter den etwa 200 Handzeichnungen gab es herrliche Stücke. Salting schickte einen wunderbaren „sinkenden Petrus“, Bonnat, Heseltine, James Knowles, Humphry Ward, Sir J. C. Robinson u. a. stellten Prachtstücke aus. Ich möchte hier noch einmal ganz nachdrücklich auf die grosse Wichtigkeit weisen, welche die Fortsetzung der Reproduktion der Rembrandt-Zeichnungen für die Kunstwissenschaft hat. Es ist nur erst ein kleiner Teil in den vorliegenden vier Bänden abgebildet; möchten doch die Herren Herausgeber den Mut nicht sinken lassen, sondern fortfahren, den einzigen Kunstgenuss, den diese Zeichnungen verschaffen, dem grösseren Publikum zu erschliessen. Mag das finanzielle Resultat auch nicht glänzend sein, es giebt noch Leute, die innig dankbar sind für all die Mühe und Kosten, welche die Herren aufwenden, und nach Jahren wird man erst recht empfinden, wie viel gerade diese Publikation zu einem besseren Verständnis des grossen Meisters beigetragen hat.

Zum Schluss ein Wort des Dankes allen, die so uneigennützig waren, ihre Schätze diesen Ausstellungen

zu überlassen. Sie haben in hervorragendem Masse beigetragen zur Bereicherung unserer Kenntnis, zur Erhöhung unseres Verständnisses für den Meister, den man nie müde wird zu studieren, auf den die Welt nach diesen Ausstellungen erst recht staunend blickt als einen der Grössten unter den Grossen, welche je den Pinsel führten, und dessen Arbeiten, mögen es nun grosse Gemälde oder nur wenige Federstriche sein, man immer als die Äusserungen des höchsten menschlichen Genies betrachten wird.



Abb. 1. Der schlafende Amor des Michelangelo. Turin, kgl. Pinakothek.

DER SCHLAFENDE AMOR DES MICHELANGELO

VON *C. v. FABRICZY*

Als ich im Herbst vorigen Jahres nach langer Zeit die Hauptstadt Piemonts wieder aufsuchte, war es neben den in der Esposizione d'Arte sacra wohl zum erstenmal in so reicher Auswahl zur Schau gestellten kirchlichen Cimelien, namentlich der piemontesischen Diöcesen, — neben der durch ihren jetzigen Vorstand, Grafen Vesme, mit ebensoviel Sachkenntnis als feinem Kunstsinn neugeordneten, sehr interessanten kgl. Pinakothek, — neben dem in den letzten 30 Jahren aus nichts, und mit fast nichts als der Energie seiner Leiter geschaffenen, höchst bedeutenden Kunstgewerbemuseum, — endlich neben der durch des Grafen Vesme liebenswürdige Vermittlung mir und meinem Begleiter in sichere Aussicht gestellten Gelegenheit zum Studium der Handzeichnungen alter Meister in der Privatbibliothek des Königs, — war es neben all diesen Anziehungspunkten nicht zuletzt der Wunsch, über den vielumstrittenen Kupido der dortigen Antikensammlung durch eigene Anschauung endlich ein Urteil zu gewinnen, der mich nach Turin führte.

Bei meinem letzten Besuche im Jahre 1875 war die Frage nach der Herkunft und dem Schöpfer des genannten Bildwerkes durch Konrad Lange noch nicht aufgerollt worden; es galt allgemein als Antike, und niemand vor ihm war auf den Gedanken gekommen, es mit dem verloren geglaubten Kupido Michelangelo's in Verbindung zu bringen. Ich hatte die Statue damals nicht gesehen, — überhaupt keine Zeit gefunden, den meinen Studien ferner liegenden Antiken des Turiner Museums auch nur einen Blick zu gönnen. Wenig hätte gefehlt, und ich wäre auch diesmal um den jetzt schon sehnsüchtig erstrebten Anblick des fraglichen Werkes gekommen. Seitdem es nämlich ohne Widerspruch zum mindesten als eine Arbeit modernen Meissels aus der Zeit der Renaissance erkannt war, hatte man es bei der seit 1894 ins Werk gesetzten, und erst im vergangenen Jahre vollendeten Neuordnung der Antikensammlung in das Depot der nicht ausgestellten Vorräte verwiesen. Nun stellten sich aber während eines zehntägigen Aufenthaltes in Turin unserem Eindringen in dieses Heiligtum mannigfache Hindernisse entgegen. Direktor und Inspektor der Antikensammlung waren von den Comité- und Jurysitzungen, Banketten und anderen Festlichkeiten der Nationalausstellung fast ganz in Anspruch genommen. Der erstere, als Ägyptologe sich europäischen Rufes erfreuend, scheint übrigens an unserem Kupido nicht eben besonderes Interesse zu nehmen. Der letztere aber, von dem Thatbestande (wie uns Professor Lange S. 25 seiner jüngsten Publikation [1]) über unsere Statue erzählt) genau unterrichtet, wollte von seinem angeblich persönlichen Vorrechte, das Vorratsmagazin selbst zu öffnen, durchaus nicht abstehen, war aber, wie erwähnt, während der öffentlichen Besuchsstunden anderswo beschäftigt. In solchem Dilemma blieb uns nichts übrig, als unseren hilfreichen Genius,

1) Der schlafende Amor des Michelangelo von Dr. Konrad Lange, o. ö. Professor der Kunstwissenschaft an der Universität Tübingen. Leipzig, E. A. Seemann, 1898. 93 S. in 4° mit 1 Tafel in Lichtdruck und 8 Textillustrationen.

Grafen Vesme, wieder anzurufen, und vor dem Sesam seiner amtlichen Autorität öffneten sich endlich, am letzten Abend unseres Turiner Aufenthaltes, die eifersüchtig gehüteten Pforten, deren Schlüssel, wie sich jetzt herausstellte, frei und offen an der Thür der Portiersloge hingen!

Da lag nun, zwischen Antiken geringer Bedeutung, zwischen Skulpturfragmenten, leeren Glaskästen u. dgl. in einer Ecke des halbdunklen Raumes, verstaubt und missachtet, der kleine Götterliebling! Auf den ersten Blick erkannten wir das umstrittene Werk, und ebenso einmütig war unser Urteil über dessen Schöpfer, — ein Urteil, dessen momentane Eingebung die genaue Untersuchung im einzelnen sodann durchaus bestätigte, nachdem die Statue zu diesem Zwecke an das helle Licht des Hofes gebracht worden war. Es ist kein Zweifel: Michelangelo ist ihr Schöpfer, und wir haben in ihr seinen verloren geglaubten, der Antike nachgebildeten schlafenden Amor vor Augen.

Die gleichzeitigen Biographen des grossen Florentiners wissen alle, in ziemlich übereinstimmender Weise, über die Entstehung und nächsten Schicksale dieser Schöpfung seines Meissels zu berichten. Auf Anstiften eines Gönners, Lorenzo di Pierfrancesco Medici, hatte der junge Meister nach dem Muster antiker Bildwerke gleichen Sujets einen schlafenden Kupido ausgeführt, und durch das Geschick seiner Hand dessen Stilcharakter, durch andere Prozeduren — wie künstliche Korrosion der Oberfläche des Marmors, Vergraben der Statue unter die Erde, Angabe von scheinbaren Ergänzungen und Brüchen — dessen äusseres Ansehen so genau römischen Originalen ähnlich gemacht, dass es einem Florentiner Händler leicht wurde, ihn als echte Antike dem Kardinal Raffaele Riario anzuhängen. Als dann Michelangelo im Jahre 1496 an ebendenselben empfohlen nach Rom kam, klärte er ihn über den Betrug auf, und der Kardinal verhielt infolgedessen den Händler dazu, ihm den hohen Kaufpreis von 200 Dukaten herauszubezahlen, die Statue selbst aber zurückzunehmen. Über ihre ferneren Schicksale gehen die Berichte auseinander. Der eine lässt sie in die Hände Cesare Borgia's und als Geschenk desselben in die des Herzogs von Urbino, der andere in den Besitz des Kardinals Ippolito d'Este, ein dritter auf Umwegen in die Kunstkammer Isabella Gonzaga's nach Mantua gelangen.

So liefen die Spuren des kleinen Gottes schon früh nach verschiedenen Richtungen auseinander, und es hatte bis auf die jüngste Zeit herab niemand den Versuch unternommen, seiner Existenz in dem Statuenbestande unserer öffentlichen und Privatsammlungen nachzuforschen.

Da trat Dr. Konrad Lange im Jahre 1883 mit der Hypothese vor die Öffentlichkeit, die eine der beiden im Turiner Antikenmuseum bewahrten Amorstatuen sei der Kupido Michelangelo's.[1]) Wenn nun auch die technischen Kennzeichen, sowie die künstlerische Behandlung des von ihm entdeckten Marmorwerkes seine Behauptung zu rechtfertigen schienen, so war es ihm dagegen nicht ganz geglückt, die Glieder seiner Beweiskette in urkundlicher Begründung so fest aneinander zu fügen, dass jeder Zweifel an dem Schlussergebnis seiner Aufstellungen notwendig hätte verstummen müssen. Dazu kam, dass die nichts weniger als vollkommene Abbildung des Werkes, die Lange seinem Aufsatze beigegeben hatte, daran alles andere eher, als irgend eines der Kennzeichen michelangelesker Kunst zu enthüllen geeignet war. Und auch die kurz darauf durch den Florentiner Photographen Brogi in den Handel gebrachte Nachbildung änderte nichts an diesem Eindruck. Denn sie giebt, wie ich jetzt aus dem genauen Vergleich mit dem Original feststellen kann, dieses in ganz vergröberter, die feinen Formenübergänge durch zu scharfe Gegensätze von Schatten und Licht vernichtender Weise wieder, so dass man ihr gegenüber ganz berechtigt war, die Statue nach wie vor für ein mittelmässiges Produkt römischer Skulptur zu erklären. Überdies schien sich kein kompetenter Fachgenosse die Mühe genommen zu haben, Lange's Behauptung vor dem Original selbst durch eigene Anschauung nachzuprüfen, und wenn nötig, richtig zu stellen. Denn ausser der wenigstens teilweise billigenden Besprechung seiner Entdeckung durch Fabretti, den damaligen Vorstand der Turiner Altertumssammlung in den Schriften der dortigen Akademie der Wissenschaften vom Jahre 1883, kam uns sonst kaum eine eingehendere Äusserung aus Fachkreisen über sie zu Gesichte.

Erst im Jahre 1888 erschien in der vornehmsten Fachzeitschrift Italiens, dem Archivio storico dell' Arte, aus der Feder eines der angesehensten Kunstforscher des Landes, Prof. Adolfo Venturi's, eine detaillierte Widerlegung der Lange'schen Ausführungen. Sie gipfelte darin, dass der nach des Verfassers Überzeugung (die sich auf Condivi und eine Notiz aus einem Mantuaner Inventar stützt) schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts nach Mantua gelangte Amor Michelangelo's mit den übrigen für König Karl I. von England aus den Gonzaga'schen Sammlungen angekauften Kunstschätzen im Jahre 1632 nach London gekommen sei, also nur in England, nicht aber im Turiner Museum, gesucht werden könne. (Aber — so fragt Lange mit Recht in seiner jüngsten Widerlegung der Ausführungen Venturi's — angenommen, doch nicht zugegeben, dass der nach England ausgeführte Amor wirklich derjenige Michelangelo's gewesen sei, konnte

1) Der Kupido des Michelangelo in Turin von Konrad Lange. Zeitschrift für bildende Kunst, Band XVIII (1883), S. 233 ff. und 274 ff.

er denn nicht später, wie so viele andere Stücke der Sammlungen Karls I., wieder auf das Festland zurück, und nach Italien gelangt sein? Übrigens sei ja aber die Identität der nach London überführten Statue mit derjenigen Michelangelo's durchaus nicht zweifellos.) Einer ins einzelne gehenden Prüfung der künstlerischen Qualitäten des Turiner Amors zum Behufe der Widerlegung von Lange's Attribution hielt sich Venturi somit für überhoben. Nur im allgemeinen erklärte er die Arbeit für gewöhnlich, die Formen für leer und grob, das Ganze vom Charakter einer sehr späten Renaissance, — alles Merkmale, die die Autorschaft Michelangelo's ausschlössen. Nun habe ich aber Grund zu der Annahme, Venturi hätte unser Werk über die Schöpfung Michelangelo's und ihre Schicksale feststellen liess, hat der Verfasser darin in weitaus grösserer Vollständigkeit, als in seinem ersten Aufsatze vom Jahre 1883, zusammengetragen. Selbstverständlich können wir ihm hier nicht Schritt für Schritt folgen, sondern müssen uns begnügen, das Ergebnis seiner Untersuchung in den folgenden Sätzen zusammenzufassen:

1) Der Turiner Amor weist alle Züge auf, die die historische Tradition für den Amor des Michelangelo überliefert hat.

2) Die Nachricht von der späteren Existenz der Statue in Mantua ist zum mindesten nicht über jeden Zweifel erhaben.



Abb. 2. Der schlafende Amor des Michelangelo. Turin, kgl. Pinakothek.

dazumal in seinem stilkritischen Urteil nur nach der Brogi'schen Photographie gewertet. Denn es ist ganz unmöglich, dass ihm, angesichts des Originals, nicht die Unzulänglichkeit seiner Nachbildung aufgefallen wäre, und er bei der Wiedergabe der letzteren wenigstens diesen Mangel in seinem Aufsatze nicht mit einigen Worten berührt hätte, mochte er sich auch sonst gegen die künstlerischen Vorzüge der Statue verschliessen.

Prof. Lange trug indessen sein marmornes Schmerzenskind die langen Jahre unterm Herzen und war bemüht, die Zeugnisse für eine bevorstehende Wiedergeburt seines Lieblings in grösstmöglicher Vollständigkeit herbeizuschaffen. Beweis dessen seine oben angeführte neue Schrift, mit der er im vergangenen Sommer vor den Richterstuhl der Kritik trat. Was sich aus litterarischen Quellen und Urkundenbelegen

3) Folglich muss sie nicht notwendig in England gesucht werden, kann sich vielmehr in Italien, und also auch in Turin, befinden.

4) Die technischen Indizien für sich allein schon machen die Identität der Turiner Statue mit dem Amor Michelangelo's im höchsten Grade wahrscheinlich, und ihre künstlerischen Qualitäten sind derart, dass sie einer solchen Identifikation nicht nur nicht widersprechen, sondern sie geradezu bekräftigen.

Was die ästhetische Wertung unseres Amor betrifft, ist Lange übrigens von einer, in ähnlichen Fällen, wo verkannte Lieblinge in Frage stehen, nicht genug zu rühmenden Zurückhaltung. Er betont die Vorzüge der Statue, ohne sich im mindesten gegen ihre Mängel und kleinen Seltsamkeiten zu verschliessen, und fordert die Fachgenossen in selten bescheidener Weise auf, sein Urteil über das Werk vor diesem

selbst, als der einzig und endgültig entscheidenden Instanz, nachzuprüfen, und es zu billigen oder zu verwerfen.

Nachdem wir der stellenweise verwickelten, aber durchaus unanfechtbaren Argumentation Prof. Lange's mit aller Aufmerksamkeit gefolgt waren, blieb für uns kein Zweifel an der Richtigkeit ihrer oben resümierten Ergebnisse bestehen. Aber immer noch verhielten wir uns — missleitet von dem irrigen Eindruck der Brogi'schen Photographie — skeptisch, um nicht zu sagen geradezu ablehnend, gegenüber seiner Attribution. Wir betonen dies ausdrücklich und erklären, dass wir viel eher gegen, als für sie prädisponiert vor das Original traten. Somit kam bei dem Eindruck, den es uns sofort auf den ersten Anblick machte, Voreingenommenheit zu dessen Gunsten durchaus nicht ins Spiel. Vielmehr hatte jener das Gegenteil davon zu überwinden, und wenn dies — wie oben erzählt — mit einem Schlage geschah, so mag dieser Umstand als nicht zu unterschätzendes Gewicht zu Gunsten der unmittelbaren Macht jener ersten spontanen Wahrnehmung mit in die Wagschale fallen. Zugleich aber war uns dieser Fall eine neue Mahnung, wie vorsichtig man bei der Beurteilung von Kunstwerken, namentlich von Skulpturen, nach blossen photographischen Reproduktionen sein sollte. Stünde diese Warnung als Axiom über dem Arbeitstisch jedes Kunstforschers, wie manche falsche Behauptung, wie manches schiefe Urteil bliebe dann unserer Wissenschaft erspart! [1])

Es ist ja ganz unmöglich, den Reiz, den das echte Werk des Genius ausstrahlt, in Worte zu fassen. Kaum mag es gelingen, dem, der es nicht mit eigenen Augen gesehen, durch Andeutung gewisser Eigentümlichkeiten in Auffassung und Formensprache, nicht etwa eine Vorstellung davon zu geben, sondern bloss die Faktoren anzudeuten, die auf die Gestaltung jenes oben erwähnten ersten Eindruckes entscheidend eingewirkt haben. Vor allem heisst es da: geh hin, und sieh selbst! Und ich bin überzeugt, dass dann das Urteil des Unvoreingenommenen, wofern er für plastische Schönheit überhaupt empfänglich ist, mit dem unsrigen übereinstimmen wird.

Wie der Knabe, den Oberleib gegen die untere Hälfte des Körpers verschoben, und doch so zwanglos hingegossen daliegt, das eine Beinchen über das andere geschlagen, das eine Ärmchen unter den Kopf geschoben, während das andere so ungemein natürlich sich über die Brust legt, enthüllt sich uns die ganze Art der Motivgestaltung des grossen Florentiners. Seine späteren Christuskinder mit ihren oft erklügelten, wo nicht unnatürlichen Attitüden liegen gleichsam als die ferneren Etappen auf dem mit unserem Kupido beschrittenen Wege; doch ist von der Gewaltsamkeit der späteren Motive, wie sie schon an den Putten der Sixtinadecke gelegentlich aufdämmert, und dann beim Christuskind der Sakristei von S. Lorenzo zu vollstem Durchbruch kommt, hier noch nichts zu spüren. Schlagend dagegen ist die Übereinstimmung in der Empfindung für das Anmutige und Zarte in den Bewegungen unseres Putto mit dem Christuskind von Brügge und dem im Madonnenrelief des Nationalmuseums zu Florenz.

Die Modellierung der Glieder in ihrer absoluten anatomischen Sicherheit ist vom allerhöchsten Schönheitssinn belebt. Und ihre vom Hauche warmen Lebens erfüllte Form ist auch eins der Geheimnisse des grössten unter den Bildhauern der modernen Kunst. Wem aber ausser ihm können wir die Zartheit, und dabei doch das Grosse und Bestimmte in der Formengebung mit ihren feinen Übergängen zutrauen, wie wir sie in den Partien um den halbgeöffneten Mund, in der linken durch die kindliche Fülle des Fleisches herabgezogenen Wange, in der schwellenden Muskulatur der Oberschenkel, in der über den Fettpolstern gestauten Haut an Hand- und Fussknöcheln antreffen? Wem ausser ihm den Reichtum der Durchbildung in den Muskel- und Fettlagen der Bauchpartien, die Kühnheit des ganzen, so ungemein belebten Konturs an Hüfte und Schenkel der rechten Seite? Es ist ein Hochgenuss, die Finger über die Glieder des kleinen Gottes dahingleiten zu lassen, und sich dessen bewusst zu werden, dass hier alles zu lebendiger Form erweckt ist. Wie eckig, unbeholfen, in lauter Flächen aufgelöst erscheint im Vergleich dazu der antike Amor derselben Sammlung! Bei ihm ist alles nach der Schablone von aussen gemacht, unser Michelangelo-Werk dagegen gleichsam von innen heraus gewachsen.

Für die eine über das rechte Ärmchen gebreitete Klaue der Löwenhaut gilt in der That das „ex ungue leonem“ im Doppelsinne: so fein und wahr giebt sie dies Charakteristikon des Katzengeschlechtes wieder, so deutlich lässt sie aber auch den Meissel des Meisters erkennen. Und wenn er in der That die Absicht hatte, sich selbst zu Gunsten der Antike in dieser seiner Arbeit zu verleugnen, so ist ihm das am meisten in dem über das Haupt des Kupido gezogenen Löwenkopfe gelungen. Wie Feuerzungen lecken die Flocken der Mähne um die kraftvoll gebildeten Formen des

1) Auf unsere Veranlassung wurden von dem Turiner Photographen Sartori neue Aufnahmen des Kupido von drei verschiedenen Seiten, von vorn, von rückwärts und von oben gesehen, verfertigt. Wenn sie auch nicht über jeden Mangel erhaben sind, so geben sie doch die Feinheiten des Werkes durch Anwendung diskreterer Beleuchtung viel besser wieder, als die Brogi'sche Reproduktion. Liebhaber können sich die neuen Aufnahmen von dem Photographen Edm. Houghton, Florenz, Lungarno Accaioli 4 verschaffen, in dessen Besitz die Negative übergegangen sind. (Vgl. Abb. 1 u. 2.)

Tierhauptes, die durchaus im Sinne der besten Vorbilder der römischen Kunst empfunden sind. Sie erinnern uns im übrigen auch sofort an die Haarbehandlung des Meisters in manchen seiner Zeichnungen (Furia in den Uffizien). Auch die Stilistik der Haare des Amor, wie sie zum Teil in leicht gewundene Strähne zerteilt, zum Teil auch in feine Schöpfchen geordnet sind, entspricht der Art, die uns an anderen seiner Werke begegnet (David, Satyrisk der Bacchusstatue u. a.). An einigen Stellen des Randes der Löwenhaut, die über die Basis gebreitet ist, findet sich schon der zu Ösen verschlungene Kontur, wie wir ihn später namentlich an den Kopftüchern seiner Madonnen reicher ausgebildet sehen.

Über das linke Ärmchen des Liebesgottes endlich ist einer jener Faltenwülste gelegt, die der Meister auch später oft anzubringen liebt, und die für seine, nur dem Motiv als solchem, nicht seiner Verbindung mit einem bestimmten Körperteile nachgehende, rein formale Absicht so kennzeichnend sind, — bei unserem Werke ganz widersinnig an der inneren Armseite aus der Basisplatte (oder vielmehr aus dem darüber gebreiteten Löwenfell) aufsteigend, um an der äusseren Armseite ebenso unvermittelt sich wieder in dieselbe einzusenken. Übrigens überraschen ähnliche Unbeholfenheiten oder launenhafte Einfälle in der Disposition der Draperien nicht nur an unserer Statue, sondern auch an anderen Frühwerken des grossen Bildners. Man denke nur an den Engel zu Bologna (Arca des hl. Domenicus), und an die Madonna della scala in Casa Buonarroti, der frühen Handzeichnungen ganz zu geschweigen.

Prof. Lange hat die von dem Meister selbst an der Statue angebrachten Scheinergänzungen und Verstümmelungen, wie sie uns schon durch litterarische Tradition überliefert sind, eingehend besprochen und sie überzeugend als Beweisgrund für die Autorschaft Michelangelo's nachgewiesen. Wir möchten dem ergänzend hinzufügen, dass es seinem Naturell durchaus entspricht, in wie verblüffend naiver Weise er die Einritzungen, welche die Brüche der vermeintlichen Antike vorstellen sollten, an beiden Füssen in ganz genau gleicher Art und an genau der gleichen Stelle angebracht hat. (Ausserdem sind solche an der Nase, am rechten Flügel und an einem Teil der Basis vorhanden.) Beweist dies nicht auf das Deutlichste, dass dem Künstler die Herstellung einer *absichtlichen* Fälschung gar nicht im Sinne lag? Er wollte vielmehr ein Werk aus seinem eigenen Geiste und ganz ihm angehörig schaffen, das sich gleichsam nur als Symbol der Antike kundgeben sollte. Und um diese seine Intention noch augenfälliger zu offenbaren, greift er zu dem rein accidentellen Kennzeichen, dessen Anwendung durch einen Fälscher doch geradezu kindisch gewesen wäre.

Wie bei einem solchen Überfluss von Merkmalen an unserer Statue, die der Eigenart Michelangelo's so unverkennbar entsprechen, der anonyme Kritiker der Zeitschrift „L'Arte“ (Jahrgang 1898, S. 341) seine ganz flüchtige Besprechung der Lange'schen Studie mit dem absprechenden Urteil schliessen konnte, ein einziger Blick auf das Werk selbst genüge, um alle Argumente, die der Verfasser zu dessen Gunsten vorbringt, hinfällig zu machen, — das ist uns einfach unbegreiflich. Es sei denn, — und wir glauben mit dieser Supposition nicht fehl zu gehen, wenn wir der Schwierigkeiten gedenken, die sich für uns einer Besichtigung des Amor entgegengetürmt hatten, — es sei denn, er hätte sich der Mühe für überhoben erachtet, jenen Blick auf das Original selbst zu werfen, sich im Gegenteil genügen lassen, seine geringschätzige Wertung auf die Abbildung zu gründen, die Prof. Lange seiner Schrift nach der Brogi'schen Photographie in Netzdruck beigegeben. Dass dieselbe aber infolge der von einer solchen Wiedergabe untrennbaren Mängel an Güte nicht gewonnen hat, versteht sich von selbst. Wenn unsere eben ausgesprochene Vermutung richtig ist, dann müssen wir uns im Interesse der Würde unserer Wissenschaft gegen ein so oberflächliches Vorgehen verwahren, das — schnell fertig mit dem Wort — die Ergebnisse jahrelanger, emsiger Forschung und gewissenhaften Versenkens in ein Werk der Kunst kurzweg mit einem Machtspruch auslöschen zu können meint, der apodiktisch vom hohen Ross subjektiven Unfehlbarkeitsbewusstseins herab verkündet wird.

Zum Schluss noch ein Wunsch, bezw. eine Bitte an den italienischen Unterrichtsminister! In einem der Räume der kgl. Pinakothek zieren schon zur Zeit einige Reliefs aus der Zeit der Renaissance die Wände, darunter eine nicht unbedeutende Madonna mit Kind der Schule Donatello's und ein Paar Rundmedaillons aus der Werkstatt der Robbia. Welch geeigneten Platz böte die Mitte dieses Raumes für die Aufstellung unseres Amor! Von allen Seiten frei zugänglich kämen hier seine Schönheiten und Vorzüge ganz zur Geltung. Es bedürfte nur eines Wortes des genannten hohen Funktionärs, und der kleine Gott könnte seine Auferstehung aus dem neidischen Dunkel des Magazins feiern. Und wenn sich's dann auch beim hellen Schein der Sonne nicht so ungestört wie bisher träumte, — der Dank und die Verehrung so vieler, die sich nun an seinem Anblick erlaben könnten, liessen ihn das Unbehagen der neuen Lage gewiss bald verschmerzen!

GOETHE'S KUNSTTELEOLOGIE

VON *PAUL NIKOLAUS COSSMANN*

An einer anderen Stelle [1]) habe ich kürzlich Goethe's Naturteleologie, seine Auffassung der lebenden Körper als in sich und zu bestimmten Funktionen zweckmässig eingerichteter Gebilde dargelegt. Wie schon dort bemerkt, brachte der Dichter, ebenso wie Kant, die Naturteleologie in Zusammenhang mit der Kunstteleologie, der Auffassung der Kunstwerke als organischer Gebilde.

Freilich muss man sich hüten, jede Bezeichnung eines Kunstwerks als „lebend" oder „organisch" für ein Symptom kunstteleologischer Theorien zu halten. Vielmehr sind solche Bezeichnungen — die es dahingestellt lassen, ob eine Redeblume, ein Vergleich oder mehr als ein solcher vorliege — zu verschiedenen Zeiten und bei Leuten verschiedenster Gesinnung üblich gewesen. Auch Goethe ruft 1773, zu einer Zeit also, wo er sich noch wenig mit Biologie beschäftigt hatte und die Kritik der Urteilskraft noch nicht geschrieben war, in der Schrift „Von deutscher Baukunst" dem Welschen zu: „Hättest du mehr gefühlt als gemessen, wäre der Geist der Massen über dich gekommen, die du anstauntest, du hättest nicht so nur nachgeahmt, weil sie's thaten und es schön ist; nothwendig und wahr hättest du deine Plane geschaffen, und lebendige Schönheit wäre bildend aus ihnen gequollen." — In ähnlichem unbestimmten Sinne schreibt einige Jahre später (am 11. November 1779) Boie an Bürger: „Nun ich das andre Stück, Untreue über alles, recht ansehe, genau und zu wiederholten Malen gelesen habe, sehe ich wol, dass ihm noch etwas fehlt, die lezte Vollendung, die Zusammenstimmung aller, auch der kleinsten, Theile zu einem Ganzen und einem Zweck." — In Goethe's Jugend, dem Zeitalter Rousseau's, da Natur das wichtigste Schlagwort war, lagen Vergleiche mit natürlichen Dingen besonders nahe.

Etwa in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bildet Goethe die Anschauungsweise aus, welche an Stelle jener unbestimmten Vergleiche eine klare Theorie setzt und welche dem so verschiedentlich gebrauchten Ausdrucke Natur eine scharfe Prägung giebt. Nachdem ihm in Italien die Vollkommenheit der Menschengestalt an Werken der bildenden Kunst aufgegangen ist, beschäftigt sich Goethe nach seiner Rückkunft mit der Anatomie des Menschen und zieht die anderen Wirbeltiere in den Kreis seiner Betrachtung; hierzu kommt anregend und klärend das Studium von Kant's Kritik der Urteilskraft. Von jener Zeit ab bildet sich seine Kunsttheorie noch vielfach weiter aus, ohne dass in ihrer Geschichte ein völlig neues Moment, ein zeitlicher Einschnitt wahrzunehmen wäre. Wir dürfen die Äusserungen, welche hier aus den letzten Jahrzehnten von Goethe's Leben zusammengestellt werden, als Äusserungen Eines Geistes betrachten.

Kant hatte es im Jahre 1790 als Funktion der reflektierenden Urteilskraft bezeichnet, die Naturdinge im allgemeinen, die lebenden Wesen im speciellen, ebenso wie die Werke der Kunst unter teleologischem Gesichtspunkt zu betrachten. Diese Zusammenstellung, die Schopenhauer eine „barocke Vereinigung" nennt, ist ein Goethe vertrauter Gedanke. Dass er mit Kant übereinstimmt, zeigt der Vergleich einiger Sätze aus der Einleitung von Goethe's Morphologie mit einigen aus Kant's Einleitung zur Kritik der Urteilskraft.

Nach *Kant* (in dem „Von der Verbindung des Gefühls der Lust mit dem Begriffe der Zweckmässigkeit der Natur" handelnden Abschnitte gedachter Einleitung) ist „die entdeckte Vereinbarkeit zweier oder mehrerer empirischer heterogener Natur-	*Goethe* (im zweiten Abschnitte jener einführenden Betrachtungen): „Es hat sich ... in dem wissenschaftlichen Menschen zu allen Zeiten ein Trieb hervorgethan die lebendigen Bildungen als solche zu erkennen, ihre äussern sicht-

1) Im Euphorion, Band V, Heft 4.

gesetze unter einem sie beide befassenden Princip der Grund einer sehr merklichen Lust."

baren, greiflichen Theile im Zusammenhang zu erfassen, sie als Andeutungen des Innern aufzunehmen und so das Ganze in der Anschauung gewissermassen zu beherrschen. Wie nah dieses wissenschaftliche Verlangen mit dem Kunst- und Nachahmungstriebe zusammenhänge, braucht wohl nicht umständlich ausgeführt zu werden."

Goethe war sich dieser Übereinstimmung wohl bewusst; er sagt in dem Aufsatze „Einwirkung der neuern Philosophie":

„Nun aber kam die *Kritik der Urtheilskraft* mir zu Handen und dieser bin ich eine höchst frohe Lebensepoche schuldig. Hier sah ich meine disparatesten Beschäftigungen neben einandergestellt, Kunst- und Natur-Erzeugnisse eins behandelt wie das andere, ästhetische und teleologische Urtheilskraft erleuchteten sich wechselsweise."

„Wenn auch meiner Vorstellungsart nicht eben immer dem Verfasser sich zu fügen möglich werden konnte, wenn ich hie und da etwas zu vermissen schien, so waren doch die grossen Hauptgedanken des Werks meinem bisherigen Schaffen, Thun und Denken ganz analog; das innere Leben der Kunst so wie der Natur, ihr beiderseitiges Wirken von innen heraus, war im Buche deutlich ausgesprochen. Die Erzeugnisse dieser zwey unendlichen Welten sollten um ihrer selbst willen da seyn, und was *neben* einander stand wohl *für* einander, aber nicht absichtlich *wegen* einander."

Die letzten Worte führen ins Centrum von Goethe's Kunstanschauung. Die Frage, ob das Kunstwerk einen Zweck verfolge oder nicht, wird von ihm wiederholt dahin beantwortet: es erfüllt einen Zweck, wenn es richtig wirkt, aber der Künstler hat ihn nicht angestrebt, ihn sich nicht vorgesetzt, als er das Werk schuf. Eine ähnliche Auffassung der lebenden Körper hatte sich mit der Zeit bei Goethe ausgebildet: sie sind vollkommen geeignet Zwecke zu erfüllen, ohne dass für die theoretische Vernunft ein bewusster, diese Zwecke anstrebender Urheber erweisbar wäre. Zweckmässig also sind echte Kunstwerke, aber nicht tendenziös. Am 29. Januar 1830 schreibt er an Zelter: „Es ist ein gränzenloses Verdienst unseres alten Kant um die Welt, und ich darf sagen, auch um mich, dass er in seiner Kritik der Urtheilskraft Kunst und Natur nebeneinander stellt und beiden das Recht zugesteht, aus grossen Principien zwecklos zu handeln." Und am 8. Juli 1831, in einem Briefe an denselben, erteilt er den Künstlern den Rat, zu Kant zurückzukehren. „Die guten Menschen, wenn sie der Sache näher kommen wollten, müssten Kant's Kritik der Urtheilskraft studiren."

Nicht leicht dürfte etwas eine lebhaftere Vorstellung von Goethe's Kunstteleologie geben als eine Zusammenstellung des in dem Aufsatze „Geoffroy St. Hilaire's Zoologische Philosophie" über *Komposition* mit dem zu Eckermann über die Anwendung dieses Ausdruckes Gesagten.

An der ersten Stelle geht die Erörterung vom kunstphilosophischen Gebrauche des Wortes aus. „Die Franzosen haben solches, als sie über Kunst zu denken und zu schreiben anfingen, in unsre Kunstlehren eingeführt; denn so heisst es: der Maler componire seine Gemählde; der Musicus wird sogar ein für allemal Componist genannt, und doch, wenn beide den wahren Namen eines Künstlers verdienen wollen, so setzen sie ihr Werk nicht zusammen, sondern sie entwickeln irgend ein innewohnendes Bild, einen höhern Anklang natur- und kunstgemäss."

„Eben so wie in der Kunst, ist, wenn von der Natur gesprochen wird, dieser Ausdruck herabwürdigend. Die Organe componiren sich nicht als vorher fertig, sie entwickeln sich aus- und aneinander zu einem notwendigen ins Ganze greifenden Daseyn."

In dem von Eckermann unterm 20. Juni 1831 berichteten Gespräch geht Goethe von der Biologie aus. „Ebenso ungehörig [wie der Ausdruck ‚Materialien'] gebrauchen die Franzosen, wenn sie von Erzeugnissen der Natur reden, den Ausdruck Composition. Ich kann aber wohl die einzelnen Theile einer stückweise gemachten Maschine zusammensetzen und bei einem solchen Gegenstande von Composition reden, aber nicht, wenn ich die einzelnen, lebendig sich bildenden und von einer gemeinsamen Seele durchdrungenen Theile eines organischen Ganzen im Sinne habe." Dann auf die Kunst hinübergeleitet: „Es ist ein ganz niederträchtiges Wort, das wir den Franzosen zu danken haben, und das wir so bald wie möglich wieder los zu werden suchen sollten. Wie kann man sagen, Mozart habe seinen ‚Don Juan' componirt! Composition — als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt! Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus Einem Geiste und Guss und von dem Hauche Eines Lebens durchdrungen, wobei der Producirende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so dass er ausführen musste was jener gebot."

Aus dem Gesagten erklären sich die unter dem Titel: „Auf Grenzgebiete zwischen Morphologie und Aesthetik bezügliches" von der Weimarischen Goethe-Ausgabe vor kurzem zum erstenmal veröffentlichten Andeutungen. Dort liest man: „Phantasie ist der Natur viel näher als die Sinnlichkeit; diese ist in der

Natur, jene schwebt über ihr. Phantasie ist der Natur gewachsen, Sinnlichkeit wird von ihr beherrscht." Das Werk der Phantasie besitzt eben nach Goethe Vollkommenheit in sich und Angemessenheit an eine Funktion mit ähnlicher Notwendigkeit, Naturgesetzlichkeit wie der Organismus. Zergliedert man ein Kunstwerk, einen Organismus, so erkennt man bei beiden als ihr Wesen die Spezifikation, und zeigt sich „innerhalb der genauesten Schranke die Vollkommenheit der Lebensäusserung"; aber im echten Kunstwerk ist das vollkommen verwirklicht, was in der Natur, im einzelnen Organismus durch die Ungunst der Umstände häufig Intention bleibt.

Vom Naturalismus der Gegenwart ist die hier skizzierte Anschauungsweise Goethe's offenbar durchaus verschieden; man könnte jenen als Inhaltsnaturalismus von dieser als Formnaturalismus unterscheiden; dort handelt es sich um Reproduktion der Natur im Sinne der *ganzen* Aussenwelt, hier um Anschluss an einen Teil der Aussenwelt, nämlich an die Welt der Organismen, um organische Beschaffenheit des Kunstwerkes. Diese wird nicht dadurch erreicht, dass etwa ein bildender Künstler einen organischen Naturkörper aufs genaueste nachbildet; das ist eine tiefe Stufe der Kunst: die Nachahmung; die höchste Stufe ist die Fähigkeit, aus sich heraus das Organische zu schaffen: der Stil.

Auch ist der Dichter weit davon entfernt, den Genuss an Natur- und den an Kunstwerken zu identifizieren. In seiner Jugend, als er in Strassburg Herder kennen lernte, da wandelte er noch, wie er in Dichtung und Wahrheit bekennt, „in jenen Zuständen, wo es wohl erlaubt ist, Kunstwerke wie Naturerzeugnisse auf sich wirken zu lassen". Später weist er wiederholt darauf hin, dass trotz der Übereinstimmung des Kunstwerkes mit einem organischen Naturgebilde nur auf den unkultivierten Beschauer eines wie das andere wirke. Es gehören besondere Organe dazu, die sich nicht von selbst ausbilden, um ein Werk der Kunst zur richtigen Wirkung gelangen zu lassen.

Nun drängt sich die Frage auf, welches denn die richtige Wirkung des Kunstwerkes sei. Beim Lebewesen sind wenigstens viele der Funktionen, denen sein Körper angemessen ist, wenn auch nicht alle, leicht erkennbar; wo aber liegen die entsprechenden Ziele bei einer Statue, einem Gedicht? Nach Goethe's Meinung ist es schwierig, hierauf allgemein verständlich zu antworten; „je incommensurabler" sagt er einmal zu Eckermann „und für den Verstand unfasslicher eine poetische Production, desto besser". Zunächst macht es die Unendlichkeit der Zwecke, die einem Kunstprodukt so gut wie einem Lebewesen zukommt, unmöglich, das eine oder das andere völlig zu durchschauen. In der Abhandlung über „Laokoon" sagt der Dichter hierüber: „Ein ächtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich; es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden." In anderem Sinne noch sind die Zwecke, welche das Kunstwerk absichtslos erfüllt, incommensurabel. Dem Künstler auf der höchsten Stufe, so sagt Goethe in der programmatischen Einleitung zu seinen Propyläen, gelingt es „wetteifernd mit der Natur, etwas geistig Organisches hervorzubringen, und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint". Zwecke höherer Art also sind es, denen das Kunstprodukt genügt. Man muss die beiden Momente, wie sie in den Worten aus dem Laokoon-Aufsatz und den Worten aus der Propyläen-Einleitung einzeln bezeichnet sind — nämlich die Unendlichkeit der Zwecke, welche dem Kunstwerke mit dem Organismus gemein ist, und die Übernatürlichkeit der Zwecke, welche es vor dem Organismus auszeichnet — zusammenfassen, um richtig zu verstehen, was bei Goethe unter dem „Incommensurabeln" aller echten Kunst gemeint ist.

Kant leitet uns meistens von der Betrachtung des fertigen Kunstwerkes, die man wohl in Goethe's Sinn als Kunst*morphologie* bezeichnen könnte, zur Untersuchung der künstlerischen *Wirkung;* Goethe in der Regel zur Betrachtung des *Entstehens*, der künstlerischen Produktion. Wie Kunstwerke entstehen, ob auch hier irgendwelche Übereinstimmung mit dem Entstehen von organischen Körpern herrsche, ob sie teleologisch entstehen oder anders — etwa durch Natürliche Zuchtwahl —, das zu untersuchen wäre Sache sozusagen der Kunst*physiologie.* Goethe hat sich vielfach darüber geäussert; schon die in diesem Aufsatze dargelegte Auffassung der fertigen Kunstgebilde lässt erkennen, dass er dazu neigte, die geniale Kunstschöpfung, die ein Teil der Natur ist, auf specifisch organische Weise entstanden zu denken; aber Goethe's Theorie der künstlerischen Produktion ist ein Thema, das nicht nebenbei behandelt werden kann; im vorliegenden Aufsatze sollte nur die Morphologie zur Sprache kommen.



Abb. 1. Oberer Teil des grossen Silberkreuzes des Gil. Vicente in der Kathedrale in Guimarães.

DAS GROSSE SILBERNE KREUZ IN DER KATHEDRALE ZU GUIMARÃES IN PORTUGAL

DAS grosse silberne Kreuz in der Kathedrale zu Guimarães, das wir nebenbei abbilden, [1]) ist ein Meisterwerk des portugiesischen Goldschmiedes Gil. Vicente, bekanntlich berühmt als Schöpfer der „Custodia di Belem", einer kunstvollen Monstranz aus indischem Golde, welche König Emanuel 1502 zur Erinnerung an die Entdeckung Indiens in das aus demselben Anlass gegründete Hieronymitenkloster zu Belem bei Lissabon gestiftet hatte.

Das Silberkreuz, von Vicente anno 1534 ausgeführt, ist nicht minder schön als jene Custodia. Es hat eine Gesamthöhe von 155 cm, von denen auf das eigentliche Kreuz 80 cm entfallen, auf den Unterbau 45 cm und auf die Säule 30 cm. Obgleich nicht massiv, sind doch die einzelnen Platten — teils getriebene, teils ciselierte Arbeit — so stark, dass das ganze Werk ein Silbergewicht von 34 Pfund besitzt.

Der Unterbau erscheint als sechsseitiger Turm in drei Geschossen, während der obere Teil, worauf das Kreuz steht, Golgatha darstellt.

Jede der 18 Flächen dieser drei Geschosse enthält Figuren in Flachrelief, und zwar stellen die sechs unteren Reliefs die Leidensgeschichte Christi dar.

1) Nach dem Original in halber Grösse gezeichnet und aquarelliert von *Paul* Freiherr *von Wagner,* Professor an der Kgl. Kunstgewerbe- und Industrieschule zu Guimarães. Eine Photographie dieses Gemäldes hat unseren Abbildungen als Grundlage gedient. Das Recht der Vervielfältigung des Gemäldes hat sich der Schöpfer desselben vorbehalten.

Die sechs Flächen des mittleren Geschosses, welche etwas kleiner sind, enthalten zwei Scenen aus dem Leben Christi und zwei aus dem Leben Mariä. Die übrigen zwei zeigen die Enthauptung Johannes des Täufers, sowie den Propheten Daniel.

Die obersten und kleinsten Reliefs stellen dar: die vier Evangelisten, eine Pietà und die Auferstehung.

Alle diese Darstellungen sind durch zierlich gearbeitete Pfeiler oder Türmchen von einander getrennt, deren Nischen geschmückt sind mit Statuen von Salomo, Moses, den sechs Propheten, den vier Evangelisten und vier Heiligen der Kirche.

Die Pfeiler, in schlanken Turmspitzen endend, und durch feine erhabene Arbeiten verschönt, ferner die verzierten Baldachine, welche die Statuen und Gruppengebilde überdachen, sowie die verschiedentlichsten, bei dem grossartigen Bau hervorspringenden Ornamente, alles im glänzendsten gotischen Stile — geben dem ganzen Werke ein prachtvolles und reiches Aussehen.

Golgatha, oder die Schädelstätte, auf welcher sich das Kreuz erhebt, lässt uns Bäume, Felsblöcke, Schädel und Knochen erblicken.

Das Kreuz selbst zeigt eine grosse Mannigfaltigkeit der Ciselierung. Besonders hervorragend sind elf Medaillons — teils quadratisch, teils kreisrund — mit verschiedenen Köpfen geschmückt. *W.*

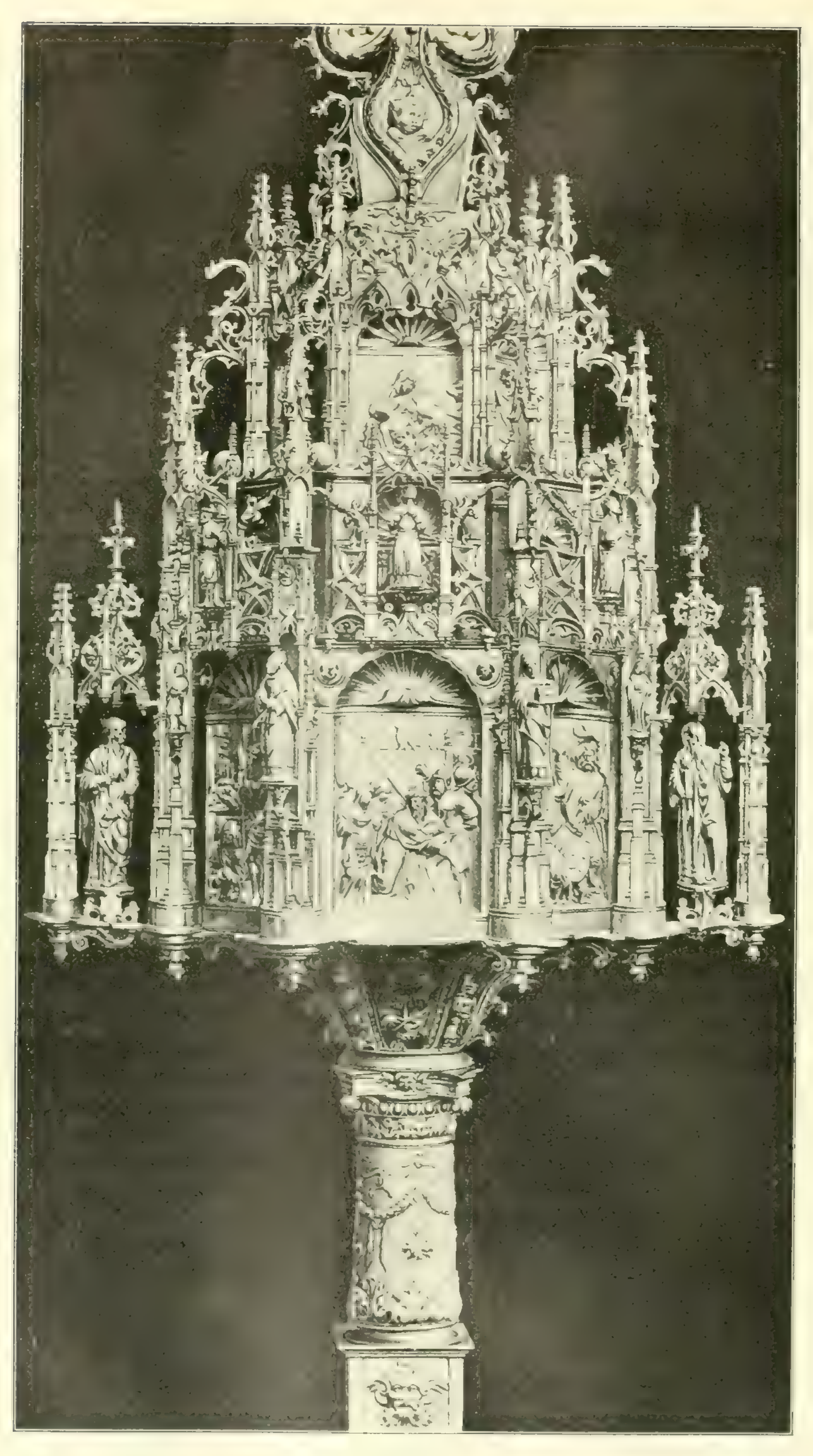


Abb. 2. Unterer Teil des grossen Silberkreuzes des Gil. Vicente in der Kathedrale in Guimarães.



Abb. 1. Correggio, Adonis. Freske in der Camera di San Paolo in Parma. (Aus Ricci, Antonio Allegri da Correggio. Leipzig, Cosmos 1897.)

EINE NEUE BIOGRAPHIE DES CORREGGIO[1])

VON *GEORG GRONAU*

Es würde eine dankbare Aufgabe sein, zu sammeln, was im Laufe der drei Jahrhunderte, die seit Correggio's Tod vergangen sind, über den Meister und seine Kunst gesagt worden ist, und die zahlreichen Äusserungen nicht nur der Künstler, sondern auch der Italien bereisenden Fremden, die, von seinem Namen angezogen, Parma besuchten, zusammenzustellen. Wer diesen Versuch unternähme — bis jetzt findet man nur die Äusserungen einiger besonders bekannter Persönlichkeiten angeführt —, würde zugleich eine ganz andere Aufgabe beinahe lösen und uns eine Geschichte des Geschmacks und des Kunsturteils liefern. Es ist ja nichts charakteristischer als die Stellung, welche ein Zeitalter der Kunst der Vergangenheit gegenüber einnimmt, und man braucht nur einen Blick auf die Bilder der Schule von Bologna, auf die Werke der französischen Meister des 17. Jahrhunderts zu werfen, um zu begreifen, warum Correggio von allen Renaissancemeistern doch so recht der Mann ihres Herzens war. Ins 18. Jahrhundert, in eine Zeit, wo sich die Begriffe von Schönheit und gefälliger Anmut fast zu decken scheinen, wird die hohe Wertschätzung Correggio's hinübergenommen, um erst in unserem Jahrhundert, welches der heranwachsenden Kunst, ihren Anfängen und tastenden Versuchen, seine besondere Anteilnahme widmet, von einer etwas kühlen Bewunderung abgelöst zu werden.

Darum hat die Forschung auch den Correggio keineswegs vernachlässigt. Das Lügengewebe, das, bei mangelnden Kenntnissen seiner wirklichen Lebensumstände, die Geschichte seines Lebens dicht umstrickt hielt, wurde zerrissen, und dafür eine Biographie erzählt, die zwar für romantische Herzen weit geringeres Interesse bot, doch sich des Vorzuges erfreute, wahr zu sein. Die wechselnden Schicksale der einzelnen Werke des Meisters wurden genau erforscht, und Klarheit in oft recht verworrene Fragen gebracht. Auf Grund der sorgfältigsten wissenschaftlichen Arbeit zeichnete Julius Meyer das Lebensbild Correggio's und legte in diesem Buche die wissenschaftliche Grundlage für alle Studien, die das Leben und die Schöpfungen des Meisters behandeln.

Eine neue Biographie Correggio's, wie sie uns Corrado Ricci bietet, hat darum doch ihre Berechtigung. Auch trotzdem der Verfasser weder neue Dokumente, die unbekannte Thatsachen melden, uns bringt, noch verschollene Bilder ans Licht gefördert hat. Einmal hat die Photographie in dem Zeitraum, der die neue Biographie von dem Buch Julius Meyer's trennt (dies erschien 1871), man darf sagen, alle die über

1) Antonio Allegri da Correggio, sein Leben und seine Zeit, von Corrado Ricci. Aus dem italienischen Manuskript übersetzt von Hedwig Jahn. 1897. Cosmos. XXII und 446 S.

ganz Europa hin verstreuten Werke in mustergültiger Weise reproduziert, während der Verfasser jenes älteren Werkes sich noch zumeist auf Stiche berufen musste, und dank der Verlagsbuchhandlung ist Ricci in der Lage, fast das ganze „Werk“ in guten, zum Teil trefflichen Abbildungen dem Leser vorlegen zu können. Die Anschauung unterstützt also aufs beste die Beschreibungen, die er von den Bildern entwirft.

Aber auch unsere Kenntnis von Correggio's künstlerischer Erscheinung ist in *einer* Hinsicht wesentlich erweitert worden. Früher begnügte man sich zumeist, den Modenesen Bianchi Ferrari als seinen Lehrer namhaft zu machen, und man wies dann auf den deutlich erkennbaren Eindruck, den der junge Künstler von den in Mantua befindlichen Werken des Mantegna erfahren hatte, hin. Jugendwerke, ganz frühe künstlerische Äusserungen, die bei dem malerischen Genius von besonderem Interesse sein mussten, waren nicht bekannt, und die Reihe seiner Werke wurde von der „Madonna mit dem heiligen Franz“, einst in der Franziskanerkirche in Correggio, jetzt in der Dresdener Galerie, eröffnet, von der wir wissen, dass sie der junge Meister in seinem zwanzigsten Lebensjahr begonnen hat. Es war eine der genialsten Leistungen Giovanni Morelli's, dass er, von diesem Bild ausgehend, den ferraresischen Charakter in der Kunst des jungen Correggio und nun, mit einer klaren Anschauung seines Jugendstiles begabt, seine Hand in einer kleineren Zahl von Werken erkannte, die unter verschiedenen Bezeichnungen in einigen Sammlungen bewahrt wurden. In seiner bekannten Art bezeichnete Morelli knapp die Merkmale des Stiles, der diesen Arbeiten gemeinsam ist, und stellte eine Liste von neun Bildern zusammen, welche nach seiner Ansicht der „Madonna des heiligen Franz“ der Zeit ihrer Entstehung nach voranzustellen wären. So überzeugend war diese künstlerische Rekonstruktion, dass die Resultate allgemein ohne Widerspruch anerkannt worden sind.

Mit Recht hat Ricci dem Entwicklungsgang des Correggio besondere Sorgfalt gewidmet. Die Annahme, dass Bianchi Ferrari sein Lehrer gewesen sei — die in allerjüngster Zeit von Venturi wieder mit Lebhaftigkeit aufgenommen worden ist, ohne dass seine Gründe überzeugen können —, verwirft er und sieht in der durch Costa in Mantua repräsentierten ferraresischen Kunst den Ursprung der Weise Correggio's: und wie möchte man auch nur einen Augenblick das ferraresische Kolorit oder jene etwas affektierte Schlankheit, die Costa eigen ist, sowie den charakteristischen Augenaufschlag verkennen? Daneben aber verweist er auf die tiefe und nachhaltige Anregung, die der jugendliche Künstler durch des Mantegna gewaltige Werke empfing und die Morelli etwas gar zu gering angeschlagen hatte. Für die „Madonna mit dem heiligen Franz“ entlehnt Correggio die segnende Maria aus Mantegna's „Madonna della Vittoria“; die durchbrochene Laube eben dieses Altarwerkes wird später in der Dekoration des Zimmers im Kloster San Paolo zu Parma verwertet; ja noch ganz spät, auf dem Fresko der Apsis von San Giovanni Evangelista findet man etwas ähnliches (s. Abb. p. 225). Der Typus einer alten Frau, wie ihn Mantegna der heiligen Elisabeth zu geben pflegt, wird mehrfach von Correggio benutzt (Geburt Christi bei Cav. Crespi in Mailand (s. Abb. 2); Madonnenbild in Sigmaringen). Dagegen geht Ricci wohl etwas zu weit, wenn er das Motiv der sich zwischen den Leuchtern bewegenden Jünglingsgestalten (in den Fresken der Domkuppel in Parma) auf Mantegna's Triumph des Cäsar zurückführen will.

Noch während das Buch im Erscheinen begriffen war, wurde die Zahl der Jugendbilder um ein, wenn auch nicht angenehmes, so doch wertvolles Werk bereichert. Dass auch dem Scharfblick Morelli's, dass vielen Forschern mitten in Mailand, in einer unschwer zugänglichen Sammlung — im erzbischöflichen Palast — ein durchaus charakteristisches Bild des Corregio unter einem gleichgültigen Namen (irre ich nicht, so war es der des Scarsellino) sich verbergen konnte, beweist deutlich, wie langsam sich eine richtige Erkenntnis verbreitet. Auch diese „Anbetung der Könige“, seitdem in die Galerie der Brera übertragen, ist in dem Buch Ricci's, im Anhang, abgebildet (Tafel zu S. 424). Die Mariengestalt gleicht der Madonna der Galerie zu Modena (aus Campori's Besitz) am meisten; das Motiv, dass Maria das Kindlein rittlings auf ihrem Knie sitzen lässt, findet sich schon auf dem Bild bei Cav. Crespi in Mailand und ist dem mantegnesken Altarbild in Sant' Andrea zu Mantua entlehnt. Aber auch hier wieder bemerkt man eine starke Neigung zu überzierlichen Gesten, empfindsamen Bewegungen, auch hier — und zwar in besonderem Masse — eine bunte Farbenzusammenstellung, wie man sie ähnlich nur auf ferraresischen Bildern antrifft.

Nur eines der von Ricci — nach Morelli's Vorgang — in die frühe Jugend Correggio's verwiesenen Bilder will meines Erachtens nicht ganz in die Umgebung passen. Morelli selbst hat jahrelang den kleinen, die Hirtenflöte blasenden Faun der Münchener Pinakothek für ein venezianisches Bild gehalten, weil die feine Farbengebung ihm venezianisch erschien; er hat erst später, beim Betrachten der Photographie, die Weise des Correggio erkannt. Mir scheint es, als passe das köstliche Bildchen nicht nur seinem Kolorit nach nicht in eine Reihe mit den anerkannten Frühwerken. Die Formauffassung scheint reifer zu sein; auch ist schon das Helldunkel einzelner Partien (die beschattete Stirn) äusserst fein. Das Blau, wie es sich hier findet, besonders auch wie es gegen das saftige Grün der Bäume gestellt ist, ist mir aus den



Abb. 2. Correggio, Anbetung des Kindes (Mailand, Slg. Crespi). (Aus Ricci: Antonio Allegri da Correggio. Leipzig, Cosmos 1897.)

Jugendwerken nicht in der Erinnerung, kommt aber später vor, z. B. auf dem herrlichen „Noli me tangere“ der Pradogalerie, das, durch Restauration mitgenommen, ganz zu Unrecht angezweifelt worden ist. Die Formen des Fauns haben einige Analogien zu der Bildung des Christkinds der „Madonna della Cesta“ in der Londoner National Gallery. Nicht ganz so spät wie diese Kunstwerke darf man den „Faun“ ansetzen, ihn aber immerhin der parmesanischen Zeit des Correggio nahe bringen.

Solche Streitfragen, wann ein Bild des Meisters zu datieren sei, und ob den einen oder den anderen Repliken der Vorzug gegeben werden müsse, sind in Correggio's Biographie nicht eben häufig anzutreffen. Ricci lässt hierbei gelegentlich (z. B. für die von Thode entdeckte und für das Städel'sche Institut in Frankfurt erworbene Madonna von Casalmaggiore; s. S. 128) den Leser in Zweifel über seine Meinung. In anderen Fällen tritt er für ein bestimmtes Exemplar ein; so entscheidet er sich bei der kleinen „Vermählung der heiligen Katharina“, wo drei Repliken, im Besitz des Cav. Paolo Fabrizi in Rom, im Museum zu Neapel und im Berliner Privatbesitz, als das Original in Anspruch genommen werden, für das erstgenannte, ohne dass diese Ansicht, wenigstens bei dem Studium der vorzüglichen Anderson'schen Aufnahme (in Venturi's Tesori d'arte inediti, Tafel XIV), völlig zu überzeugen vermag. Für die Werke der letzten Zeit des Künstlers, wo sich eine bestimmte Entwicklung nicht verfolgen lässt, muss man in der Gegenwart darauf verzichten, eine bestimmte chronologische Folge herzustellen; nur darf man nicht denken, wozu Ricci's Darstellung leicht verleiten könnte, als habe der Künstler mit einem Male die Darstellungen heiliger Stoffe ganz aufgegeben und in seinen letzten Lebensjahren nur mythologische Scenen gemalt. So scheint mir die köstliche

Halbfigur der heiligen Katharina in der Galerie zu Hamptoncourt in unmittelbarer Beziehung zur „Danaë“ der Borghese-Galerie zu stehen; nicht nur haben beide Köpfe auffallende Ähnlichkeit miteinander, auch die Behandlung des Helldunkels ist hier und dort verwandt. Und die interessante Beziehung, die Ricci für den „Ganymed“ (Wiener Galerie) gefunden hat, dass nämlich Correggio hier Zug um Zug die Figur eines Engels in einem Zwickel der Domkuppel zu Parma — er findet sich in der Gruppe des hl. Bernhard — wiederholt (vgl. die Abb. S. 340 und Tafel zu S. 242), legt die Vermutung nahe, dass beide Werke in geringem Zeitabstand voneinander entstanden sind. Während er im Dom jene Figur malte, mochte ihm das Motiv des Schwebens die Vorstellung jener Scene erwecken, die natürlichen Anlass bot, den jugendlichen Körper frei in der Luft schwebend zu zeigen, und so ihm der erste Gedanke seines Ganymed auferweckt werden. Jedenfalls braucht uns der Umstand, dass Correggio hier sich selbst wiederholt, nicht zu Zweifeln an der Echtheit des Wiener Bildes zu veranlassen, wie Ricci sie ausspricht: die herrlichen malerischen Qualitäten des Bildes, der wunderbar leuchtende Ton des Fleisches, die stille weite Landschaft zeigen zu deutlich des Meisters Hand. Auch scheint das Bild als Pendant zur „Jo“ entstanden zu sein.

Abb. 3. Correggio, Vermählung der h. Katharina (Mailand, Slg. G. Frizzoni). (Aus Ricci, Antonio Allegri da Correggio. Leipzig, Cosmos, 1897.)

Nicht ganz so klar liegen die Verhältnisse für die Zeichnungen, die unter Correggio's Namen gehen. Hier fehlt es noch an der notwendigen kritischen Sichtung, welche weitaus die meisten der in den Sammlungen als Correggio bewahrten Blätter wird verwerfen müssen. Unter den von Braun photographierten Zeichnungen ist die überwiegende Mehrzahl (nahezu drei Viertel) nicht als echt anzusehen. Auch von den Zeichnungen, die Ricci reproduziert, sind viele als durchaus zweifelhaft auszuscheiden, wie z. B. zwei Rötelzeichnungen der Maria (angeblich zur „Krönung der Maria“, s. Abb. S. 229; zu einer Verkündigung, s. Abb. S. 284), beide im Louvre, oder die späte Tuschzeichnung nach dem „Ganymed“ in Weimar (Abb. S. 341), im Gegensinn. Für das Wiener Studienblatt, auf welchem die Gruppe der „Madonna del latte“ sich findet (Abb. S. 190), wäre zu beachten gewesen, dass Wickhoff es in seinem Katalog der Albertinazeichnungen dem Luca Cambiasi zuschreibt, dessen Handschrift auch das Blatt viel mehr trägt, als die des Correggio. Ein kritisches Verzeichnis von Correggio's echten Zeichnungen bleibt noch immer herzustellen übrig; bei ihrer nicht sehr grossen Anzahl würde es wohl verlohnen, sie alle zu einer Publikation vereint herauszugeben.

An dem für lange Zeit abschliessenden Wert von Ricci's Werk können dergleichen Ausstellungen nichts verkleinern. Auch der Vorwurf nicht, dass der Verfasser, um alles wissenschaftliche Material zu erschöpfen, gelegentlich sich allzusehr über eine Sonderfrage verbreitet, und dadurch die Aufmerksamkeit ablenkt. Die Streitigkeiten, die sich wegen der Fortführung der „Madonna von Albinea“ erhoben, gehörten in dieser Ausführlichkeit in eine lokale Zeitschrift; sie stören an dieser Stelle empfindlich die fortlaufende Erzählung (s. S. 140 ff.). Und hier und da erscheint dem deutschen Leser eine phantasievolle Darstellung, wie sich eine Scene hätte abspielen können (s. S. 164; 266/7 u. s.), durchaus entbehrlich, während man wahrscheinlich im italienischen Original dem Schwung der Sprache dieselbe verziehen hätte. Übrigens befriedigt die Übersetzung durchgängig.

Dafür verdient die ruhige, kritische Abwägung durchaus lobende Anerkennung. Wo Ricci dem Correggio Bewunderung zollt, da bewundert er ihn nicht als Enthusiast; er bewundert ihn auf Grund kritischer Betrachtung. Und als typisch scheint mir

dieser Umstand Aufmerksamkeit zu verdienen. Wer von der Lektüre einiger Reisebeschreibungen (beispielsweise De Brosses' Lettres sur l'Italie u. a. t. III, p. 375) sich zu dieser Biographie wendet, wird den Unterschied empfinden. Uns ist Correggio nicht mehr, was er dem vorigen Jahrhundert war; und wie uns unter den Werken Raphael's die Fresken der Stanza della Segnatura am höchsten stehen, dagegen die späten Werke, die „Transfiguration" einbegriffen, uns seelisch weniger berühren, während die Vergangenheit das Verhältnis genau umkehrte, so stellen wir gerade die Bravourstücke unter Correggio's Werken am wenigsten hoch. Wir geben dem Schmuck der Kuppel in San Giovanni Evangelista den Vorzug vor den Fresken der Domkuppel, für die uns das bekannte Spottwort des Kanonikus, sie seien ein „Froschragout", nicht so ganz unzutreffend vorkommen will, und stellen die Dekoration des Zimmers in San Paolo über beide. Die unleugbare Übertreibung übersinnlichen Ausdrucks stösst uns gelegentlich direkt ab (Martyrium der Hl. Placidus und Flavia, Tafel zu S. 232). Aber wer wollte einen Moment dem Correggio den Rang streitig machen, der ihm gebührt, als eines der grössten Maler? In der wunderbar leuchtenden Wiedergabe des menschlichen Körpers hat ihn keiner erreicht. Als Landschaftsmaler verdient Correggio an erster Stelle genannt zu werden. Bereits in einem seiner Jugendwerke, der „Geburt Christi" bei Cav. Crespi in Mailand, entzückt uns die herrliche Landschaft, die sich weit vor den Blicken dehnt, und über die ein Sturmwind hinzubrausen scheint. Waldinneres ist vielleicht nie herrlicher gemalt worden, als in dem Vierheiligenbild bei Lord Ashburton, der „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" in den Uffizien, oder dem Martyrium des Placidus und der Flavia, in der Galerie zu Parma. Und wer hätte vollends im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts Naturstimmungen so künstlerisch erfasst, als Correggio in dem Bild „Christus am Ölberg" (London, Apsley House), wo die Schatten des Waldes den Grund umhüllen, die Hügellinie und die Silhouetten vereinzelter Bäume sich abzeichnen gegen den Abendhimmel! So könnte man alle Tafelbilder des Correggio betrachten, und würde überall dasselbe wunderbar feine Gefühl für die Landschaft (so wie wir es im modernen Sinn verstehen) wiederfinden, durch das der Meister in seiner Zeit fast einzig dasteht. Und so darf man sagen, dass derselbe Künstler, dessen Wirken vorzüglich dazu beigetragen hat, den Verfall der Kunst Italiens herbeizuführen — wofür man ihn freilich nicht verantwortlich machen kann —, auch wieder den Ausblick eröffnet in ungeahnte Weite, über seine Zeit hinausgehend der Natur Laute abgewinnt, die erst nach Jahrhunderten recht verstanden und gewürdigt werden.

KUNSTBEILAGEN

Die diesem letzten Hefte des Jahrgangs beigegebene Radierung „Männliches Porträt" von Fräulein *Marie Stein* in Paris wurde in dem „Wettbewerbe der Zeitschrift für bildende Kunst um originale Werke graphischer Kunst" im April 1898 mit dem ersten Preise von M. 500 bedacht. Das ganz ausgezeichnete Blatt, eine Kaltnadelarbeit (Diamantstift auf Kupfer) in der Art des Pariser Radierers Paul Helleu, zeichnet sich sowohl durch die geistvolle Auffassung der Persönlichkeit, als vollkommen sichere Beherrschung der schwierigen Technik aus. Die hervorragende Arbeit der jungen, noch unbekannten Künstlerin erregte in der Sitzung der im Wettbewerb entscheidenden Jury ungeteilte Bewunderung. Der Druck der empfindlichen Platte verursachte grosse Schwierigkeiten, wodurch die Veröffentlichung dieses interessanten Portraits so lange Zeit sich verzögerte.

BÜCHERSCHAU

Les Fresques du Pinturicchio dans les salles Borgia au Vatican. Reproductions Phototypiques. Commentaire par le *P. François Ehrle* S. J. et feu le Comm. Henri Stevenson. Rome. Danesi-Editeur, 1898.

Die französische Ausgabe des Appartamento Borgia, welche nun kaum zwei Jahre nach der rasch vergriffenen italienischen erschienen ist, bietet im Abbildungsbande dasselbe reiche Material wie die erste Auflage und im Text mancherlei sehr beachtenswerte Ergänzungen. Was die Methode der historischen Forschung und die feine Kritik der Quellen anlangt, so ist das monumentale Werk von Francesco Ehrle und Enrico Stevenson allgemein als Musterleistung anerkannt worden, und ich selber habe ausführlich im Repertorium für Kunstwissenschaft (XX, p. 318) die Bedeutung einer Publikation zu würdigen versucht, aus welcher nicht nur der Historiker, sondern auch der Kunsthistoriker lernen kann, wie er arbeiten soll. So bleibt es nur noch übrig, auf einige der zahlreichen Verbesserungen und Erweiterungen der neuen Auflage hinzuweisen. Zunächst wurden die Abbildungen im Textbande bedeutend vermehrt. Die Berliner Büste und eine Medaille Alexanders VI. aus dem Kabinet der vatikanischen Bibliothek sind zum Vergleich mit dem Porträt des Papstes im Saal der Mysterien hinzugefügt, ebenso Medaillen Mahomeds II., seines Sohnes Bajazet, der Lucrezia Borgia und das Bildnis Cesare's, wie es Paolo Giovio in seinen Elogien gegeben hat. Von den neuerdings in Beziehung zu den Fresken genannten Zeichnungen in Frankfurt a. M., Paris und London sind drei der wichtigsten abgebildet, bei welcher Gelegenheit allerdings die Thatsache schärfer betont werden durfte, dass diese Zeichnungen zum Teil venezianischen Ursprungs sind und keine von ihnen von Pinturicchio's Hand ausgeführt worden ist. Was den Text anlangt, so ergänzte P. Ehrle Beschreibung und Geschichte des Palastes der Camera Apostolica durch einige neue wichtige Notizen; für frühere Behauptungen, z. B. die, dass in späteren Jahrhunderten das Appartamento Borgia von den päpstlichen Nepoten bewohnt wurde, bringt er neue entscheidende Belege bei. Auch des durch das oben noch erhaltene Barbowappen erwiesenen Aufbaues Pauls II. auf den Palast Nicolaus V. wird gedacht, sieht man doch auch das Wappen desselben Papstes über einem Kamin in einem Nebenraum der Camera dell' Udienza, die mit den Borgiagemächern auf derselben Höhe liegt. Sehr dankenswert ist es ferner, dass wir nun endlich mit Bestimmtheit aus einer Äusserung des Sigismondo de' Conti erfahren, dass der obere Papstsaal wenigstens seinen Namen „aula Pontificum" von den Gemälden der Heiligen-Päpste trug, die man hier an den Wänden sah. Darf man da nicht einen ähnlichen Zusammenhang auch bei dem unteren Saal der Päpste vermuten, in welchem Pinturicchio niemals gemalt hat, in dem aber noch später die Maler Leos X. in ihren Inschriften die Erinnerungen an die grössten Päpste von Stephan II. bis auf Martin V. festgehalten haben? Einigermassen skeptisch zeigt sich P. Ehrle in seiner Besprechung der Porträtdarstellungen im Saal der Heiligenleben. Ausser dem Porträt Alexanders im Saal der Mysterien lässt er eigentlich nur das des Andrea Palaeologo gelten, er bekämpft die allgemeine Ansicht, dass Lucrezia Borgia mit der hl. Caterina eins sei, und überlässt es dem Leser, den Prinzen Dschem in dem Reitersmann oder in dem Türken rechts vom Königsthron zu erkennen. Die übrigens niemals allgemein anerkannte Hypothese, der siebzehnjährige Cesare sei der thronende König, der 19- oder 20jährige Herzog von Gandia sei in dem türkischen Reitersmanne dargestellt, wird man ohne weiteres fallen lassen dürfen. Ein paar Druckfehler der ersten Ausgabe — es steht z. B. auf Seite 15 Alexander VI. für Innocenz VIII., man hat gleich darauf 1485 statt 1495 zu lesen — sind natürlich verbessert worden. Dass italienische Zeitungen, deren Standpunkt es ihnen zur Pflicht machte, die glänzenden Verdienste der Autoren des Appartamento Borgia herabzusetzen, aus solchen Versehen Kapital geschlagen haben, ist unglaublich. Und doch ist es geschehen, denn das litterarische Gewissen erscheint hier unten oft so belastungsfähig wie das moralische. So hat mit dieser französischen Ausgabe, die das Appartamento Borgia dem Verständnis noch viel weiterer Kreise erschliessen wird, wie die italienische, die Pinturicchio-Bewegung, welche Leo XIII. durch die Eröffnung der Borgiagemächer eingeleitet hat, zunächst den würdigsten Abschluss gefunden.

E. ST.

Die Haggadah von Sarajevo. Von **Dav. Heinr. Müller** und **Julius v. Schlosser.** Eine spanisch-jüdische Bilderhandschrift des Mittelalters. Nebst einem Anhange von Prof. Dr. *David Kaufmann.* — Mit einem Frontispiz in Chromotypie, 38 Lichtdrucktafeln, 18 Textabbildungen und einem Atlas von 35 Tafeln. Wien, 1898.

Der ungeheure Aufschwung, den seit etwa einem Jahrzehnt die Erforschung der Miniaturmalerei des Mittelalters genommen hat, ist in erster Linie den christlich-liturgischen Hss. zu gute gekommen, während andere Denkmälergruppen, namentlich die profanen Bilderbücher, wie die Romane, sehr mit Unrecht vernachlässigt sind. Um so erfreulicher ist es, dass mit vorliegender Publikation ein bisher kaum in seiner Existenz bekanntes Reich der Buchmalerei, die jüdische Handschriftenillustration, uns erschlossen wird. Ist sie doch ausser den bei v. Hefner-Alteneck gegebenen Proben aus der Leipziger Machsor-Hs. kaum in unserer Litteratur erwähnt worden. Die Publikation ist eingeleitet von einer Abhandlung Dav. Heinr. Müller's über Entstehung, Inhalt und Gebrauch der Haggadah, des Legendars für den Passahabend. Die ff. Kapitel von D. H. Müller und J. v. Schlosser behandeln die an die Spitze gestellte und die den Verfassern sonst bekannt gewordenen Bilder-Hss. der Haggadah in europäischen Sammlungen. Diesem Hauptbestandteile der Publikation schliessen sich eine Untersuchung J. v. Schlosser's über den Bilderschmuck der H. und eine Abhandlung: „Zur Geschichte der jüdischen Hss.-Illustration" von Prof. Dr. David Kaufmann an. S. scheidet zwei Typen der Hss. der illustrierten H. Der Hauptvertreter des älteren „spagnolischen" Typus, den wir „vom Ende des 13. bis an den Beginn des 15. Jahrhunderts" verfolgen können, dem wir in „den südlichen Mittelmeerländern romanischer Zunge, Italien und Spanien" begegnen, ist die im Jahre 1894 für das bosnisch-herzegovinische Landesmuseum erworbene Handschrift, nach der

die Publikation benannt ist. Ihre Bilder sind im Tafelbande, teilweise auch im Text wiedergegeben. S. schliesst aus mannigfachen Gründen auf spanischen Ursprung der Hs. Der Stil der Bilder muss flau genannt werden. Sie stehen im Banne der gotischen Miniaturmalerei, wie sie seit den letzten Jahrzehnten der Regierung Ludwigs des Heiligen sich entwickelte. Der Gesamteindruck ist der einer stark zurückgebliebenen Arbeit. Die Architekturen entbehren fast ganz des ausgesprochen gotischen Charakters; Einzelheiten der Ornamentik, die naturalistischen Drolerien weisen dagegen schon auf das Ende des 13. oder das folgende Jahrhundert. Kurzum man wird die Hss. nicht früher als in das 14. Jahrhundert ansetzen dürfen. Wie schnell der neue gotische Stil in der spanischen Malerei Aufnahme gefunden hat, wissen wir nicht. In Spanien ist uns noch nicht einmal ein Umriss der Entwicklung in romanischer Zeit gegeben, und doch fehlt es nicht an Material dafür. Man wird die behauptete Abhängigkeit von Frankreich nicht überschätzen dürfen. Keineswegs aber darf die von Waagen beobachtete Übereinstimmung der Apokalypse von St. Sever (Paris, Nat.-Bibl.) mit einer solchen in Madrid dafür ins Feld gebracht werden: hier handelt es sich ja eben um Illustrationen des Apokalypse-Kommentars des Spaniers Beatus. Die Fülle dieser Hss., deren Bilderreichtum in Erstaunen versetzt, kennen wir durch eine treffliche Abhandlung Delisle's. Eine ganze Reihe hat sich in den Westen nach Frankreich, England, Italien verbreitet. Die H. von Sarajevo ist jedenfalls der reichste, vielleicht aber nicht der älteste Vertreter des spagnolischen Typus. Uns scheint hier eine von S. nicht eingesehene und daher kurz abgethane Hs. des Brit. Museums (Add. 27. 210) nach der auf Tafel IV, 1 mitgeteilten Probe[1]) den Vorzug zu verdienen. Überhaupt ist sie die künstlerisch am höchsten stehende der ganzen Gruppe. Trügt uns nicht alles, so haben wir hier eine vorzügliche Arbeit im nordfranzösischen Stil des frühen 14. Jahrhunderts vor uns. Ist die Hs., wie es Schrift und Ritus beweisen sollen, in Spanien entstanden, so wäre sie ein für die Geschichte der Verbreitung des gotischen Stils nicht hoch genug anzuschlagendes Stück, denn in nichts erwecken ihre Bilder den Eindruck einer zurückgebliebenen, abseits vom Centrum der Entwicklung entstandenen Arbeit, ein Eindruck, der bei der Hs. in Sarajevo, wie bei einer H. des Earl of Crawford unverkennbar ist. Wenn die Londoner Hs. dagegen französischen Ursprungs ist, so verschiebt sich damit wesentlich die Frage nach dem Anteil Frankreichs an der Schöpfung des spagnolischen Typus. Bezeichnend für den spagnolischen Typus der illustrierten Haggadah ist, dass dem Texte eine zusammenhängende Bildfolge vorausgeht oder folgt. Ihr Inhalt ist die Geschichte der Juden von der Schöpfung bis zum Auszug aus Ägypten, ein Stoff, der mit wechselnder Breite erzählt wird und sich dem Texte entsprechend mehr und mehr zu einer Geschichte Mosis in Bildern verdichtet. Es ist ein ganz ähnliches Verfahren, wie es die christliche Kunst einschlägt, wenn sie den Psalterien — namentlich in Frankreich im 13. Jahrhundert — eine Bildfolge vorausgehen lässt, die in einer steten Schwankungen unterworfenen Auswahl von Scenen die Heilsgeschichte vorführt. Schon die H. von Sarajevo fügt zu dem mit dem Buche in loser Verbindung stehenden Bildercyklus einige rituelle Darstellungen hinzu, die sich bis in den Text hineinziehen. Dem spagnolischen Typus der illustrierten Haggadah, dem durchweg ein Zug vornehmer Prachtentfaltung eigen ist, steht ein zweiter gegenüber: ein jüngerer, volkstümlicher Typus, der dem nordländischen, speciell deutschen Judentum anzugehören scheint. Zwei Hss. des 15. Jahrhunderts lehren ihn uns kennen: die zweite H. des Germanischen Museums und eine H. der Pariser Nationalbibliothek. Künstlerisch können sich diese Hss. mit den Hauptstücken des spagnolischen Typus nicht messen. Ihre Randillustrationen sind durchaus minderwertig, zurückgeblieben. Inhaltlich sind sie dagegen oftmals sehr interessant: biblische und rituelle Scenen (erstere durchaus nicht immer aus dem Texte zu erklären) gehen hier durcheinander, untermischt mit Drolerien. Bemerkenswert ist das starke Eindringen der jüdischen Legende in die biblischen Bilder. Eine eingehende Untersuchung der Hss. nach der ikonographischen Seite hin, eine Abgrenzung gegen den christlich-biblischen Cyklus wäre dringend zu wünschen. Wir heben eine interessante Thatsache heraus: die bosnische H. hat einen eigenen, freilich individualitätslosen jugendlichen Typus Gott Vaters geschaffen; eine H. (italienischen Ursprungs) im Besitze Prof. Kaufmann's in Budapest dagegen lässt Gott Vater im feurigen Busch im Typus Christi erscheinen! Wir müssen es uns versagen, auf alle bei S. besprochenen Denkmäler einzugehen, hinweisen möchte ich wenigstens mit einigen Worten auf die eigentümliche Hs. des Buches Machsor bei Prof. Kaufmann in Budapest mit dem Bilde der kämpfenden Ritter, das uns teils an die symbolischen Initialen des 12. bis 13. Jahrhunderts, teils an illustrierte Lieder- und Romanhss. des 14. Jahrhunderts erinnert. Endlich sei der ersten H. des Germanischen Museums gedacht. Ihre Illustrationen sind in einem wunderlichen Gobelinstil ausgeführt, in dem biblische und rituelle Darstellungen mit Genrescenen und Drolerien vermengt sind. Die Kunstgeschichte ist S. für diese gewaltige Materialzuführung zu grossem Danke verpflichtet. Sein weitausgreifender Text sucht nicht nur die kunstgeschichtlichen Fragen, welche die H.-Hss. unmittelbar betreffen, zu erörtern, sondern die Stellung der Juden zur Kunst im Mittelalter im allgemeinen darzulegen, zu schildern, wie sie sich in ihrer mehr anempfindenden, denn freischaffenden Weise der Litteratur und bildenden Kunst der Völker, zwischen denen sie verstreut waren, anzupassen gewusst haben. Die Geschichte der Miniaturmalerei wird aus dem Buche nach den verschiedensten Richtungen hin grossen Nutzen ziehen können. Andererseits werden die stilkritischen oder ikonographischen Abhandlungen für die Bestimmung von Ort und Zeit der Entstehung der H.-Hss. wertvolle Aufschlüsse geben können. Die prächtige Ausstattung und der Abbildungsreichtum der Publikation — namentlich seien die Chromotypien hervorgehoben — machen ihre Benutzung zur Freude. Eine ungemein wertvolle Ergänzung des Buches bedeutet die Studie Prof. Kaufmann's über die jüdische Hss.-Illustration. Wir lernen da die verschiedenen Gruppen der illustrierten jüdischen Texte kennen mit einer in Erstaunen versetzenden Fülle von Beispielen. Gehört auch eine grosse Anzahl von ihnen erst den Perioden an, in denen die Miniaturmalerei nicht mehr dasselbe Interesse beanspruchen kann, wie im Mittelalter, so bleibt doch Stoff genug, der in die verschiedensten Kapitel der Geschichte der Malerei und der Ikonographie aufgenommen werden will. K. widmet sein zweites Kapitel der Frage, ob der Bildschmuck dieser Hss. jüdischen oder etwa christlichen Künstlern zuzuweisen sei. Aus stilkritischen Gründen ist die Frage nicht zu entscheiden, da die Malereien sich jeweils im Banne der Kunst des Landes, in dem sie entstanden, befinden. Aber schon die vielfache enge Beziehung zum Texte macht die Arbeit christlicher Künstler unwahrscheinlich. In einer ganzen Reihe

1) Die Hs. ist von mir nicht eingesehen, doch bestätigt G. F. Warner liebenswürdigerweise meine Ansicht.

von Hss. ist uns nun bezeugt, dass jüdische Künstler sie ausmalten; so schrieb und illuminierte Josua b. Araham Ibn Gaon anfangs 1306 zu Soria in Altcastilien einen jetzt in Oxford aufbewahrten Codex (Nr. 2323). Nach K. sind die Malereien der hebräischen Hss. gewöhnlich von den Schreibern selbst verfertigt. Welch hohe Blüte das jüdische Schreiberhandwerk im Mittelalter erreichte, dafür bringt die Abhandlung reichliche Belege. Gerade im Hinblick auf den hohen Wert der vorliegenden Studie möchten wir dem Bedauern Ausdruck geben, dass ihr kein Index beigefügt ist.

A. Haseloff

Petrus Pictor Burgensis de Prospectiva Pingendi. Nach dem Codex der Kgl. Bibliothek zu Parma nebst deutscher Übersetzung zum erstenmale veröffentlicht von Dr. *C. Winterberg*. Band I: Text. Band II: Figurentafeln. Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1899.

Ohne genaue Kenntnis ihrer Vorstellungen von den Gesetzen der Perspektive wird man die Arbeitsleistung und die Bestrebungen der italienischen Renaissancekunst ebensowenig wie ohne eingehendere Erforschung ihrer Maltechniken vollständig zu würdigen im stande sein. Leider sind aber die Grundlagen unserer Kenntnis auf beiden Gebieten noch recht wenig sichere. Die vorliegende Veröffentlichung des Traktats über malerische Perspektive, der uns von Piero della Francesca erhalten ist, wird die kunstgeschichtliche Forschung diesem Ziele, die technischen Grundlagen der alten Kunst zu erforschen, wesentlich näher führen. Die selbstlose Arbeit des sachkundigen Herausgebers verdient deshalb nicht nur den Dank, sondern auch die thatkräftige Unterstützung aller derer, die ein sachliches Interesse an der kunstgeschichtlichen Erkenntnis nehmen. Dr. Winterberg stellt dem Abdruck des Originaltextes und seiner Übersetzung desselben eine längere Einleitung voran. In ihrem ersten Teile charakterisiert er die kunstgeschichtliche Stellung Piero's della Francesca, die Eigenart seines realistischen Strebens den rein florentinischen Künstlern gegenüber, und erläutert eingehend die künstlerische Bedeutung der einzelnen Kompositionen Piero's. Ihre lineare Konstruktion, Farbenkomposition und Verteilung von Licht und Schatten in den einzelnen Gemälden werden in interessanter und lehrreicher Weise analysiert, und durch eine Reihe von Zeichnungen die lineare Kompositionsmethode des Künstlers veranschaulicht. Der zweite Teil behandelt das Verhältnis der bildenden Künste der Renaissance, der Architektur, Skulptur und Malerei zur Perspektive, „als dem wesentlichen, die ganze Komposition der Meisterwerke jener Zeit bedingenden Elemente", und kritisiert die veränderte Stellung der modernen Kunst gegenüber dieser Wissenschaft. Mit Recht betont der Herausgeber hier wie an anderen Orten, dass die italienische Renaissancekunst nicht allein durch eine verständnisvolle Verwertung der Gesetze der perspektivischen Verkürzung in ihrem Streben nach naturwahrer Darstellung ihrer Gegenstände einen grossen Schritt weiter geführt worden ist, sondern auch durch die perspektivische Konstruktion des Raumes und die durch sie bedingte Gruppierung der Gestalten in ebenso genialer wie einfacher Weise eine Versinnlichung des geistigen Inhaltes der Darstellung erzielt hat. Der dritte Teil der Einleitung erörtert Piero's Stellung als Perspektiviker gegenüber Leo Battista Alberti und Leonardo da Vinci. Leon Battista Alberti will dem Maler nur ein einfaches, praktisches Hilfsmittel für die perspektivisch richtige Konstruktion an die Hand geben, Piero hat mit seinen vom Elementarsten an schrittweise und systematisch vorgehenden Darlegungen wesentlich eine pädagogische Absicht. Piero's Traktat kennzeichnet keine neue Stufe theoretischen Fortschritts, er ist aber der erste, der wie der Herausgeber sagt, „die strenge Konstruktionsmethode als Erziehungs- und Bildungsmittel für das Auge des Lehrlings in praxi richtig erkennt und anzuwenden sucht". Leonardo da Vinci führt dann als Masseinheit für die Bestimmung der Tiefenmasse im perspektivischen Bilde statt der Körperlänge die Augendistanz (Abstand des Auges vom Bilde) ein und gelangt damit zur Feststellung der harmonischen Zahlenreihe für die Verkürzung der wirklichen Tiefenmasse im Bilde. Der vierte und letzte Abschnitt der Einleitung behandelt die äussere Geschichte des Traktats, sein Verhältnis zu Daniele Barbaro's Prospettiva practica von 1568, die in allem Wesentlichen auf Piero's Schrift beruht, die Zeit seiner Entstehung, die erhaltenen Handschriften, die Anordnung des Stoffes und die Methode der Darstellung. Der Traktat selber ist vom Herausgeber in der sehr richtigen Voraussetzung, dass er die originale, von Piero selber aufgesetzte oder diktierte Fassung wiedergebe, nach der italienischen Handschrift veröffentlicht. Die deutsche Übersetzung hätte wohl besser Seite für Seite neben dem italienischen Originaltext gedruckt, nicht, wie geschehen, ihm angefügt werden sollen, und im Drucke hätte etwas mehr Sorgfalt auf die Beseitigung der zum Teil recht störenden Druckfehler verwendet werden können. Der Traktat Piero's ist so dem Studium zugänglich gemacht und wird ohne Frage eine reiche Fülle von Anregungen zu weiteren gründlichen Studien gewähren. Das Interesse des Traktats liegt für die Kunstgeschichte wesentlich darin, dass wir durch ihn erfahren können, was die Künstler der Renaissance von der Perspektive wissen konnten, und nach welchen Grundsätzen sie bei der Konstruktion ihrer Kompositionen vorgehen konnten. Mit seiner Hilfe werden wir den Künstlern auf diesem Gebiete in ihrer Arbeit zu folgen im stande sein und so ihre künstlerischen Ziele deutlicher zu erkennen hoffen dürfen. Es wäre äusserst nutzbringend für die Kunstwissenschaft, wenn der Herausgeber durch weitere Mitteilungen seiner Studien über die Entwicklung der perspektivischen Konstruktion bei den einzelnen Künstlern der Renaissance, zu denen er wie kaum ein zweiter befähigt ist, unser Verständnis für diese so bedeutungsvolle Grundlage des künstlerischen Schaffens fördern wollte.

P. K.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

Zehnter Jahrgang



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1899.

Kunstchronik.

Neue Folge.

Inhalt des zehnten Jahrgangs.

1) Die *schrägliegenden* Ziffern mit vorgesetztem *Z* beziehen sich auf die Seitenzahl der „Zeitschrift für bildende Kunst".

Kunstblätter.

Nekrologe.

Personalnachrichten.

Wettbewerbe.

Denkmäler.

Sammlungen und Ausstellungen.

Vereine.

Ausgrabungen und Funde.

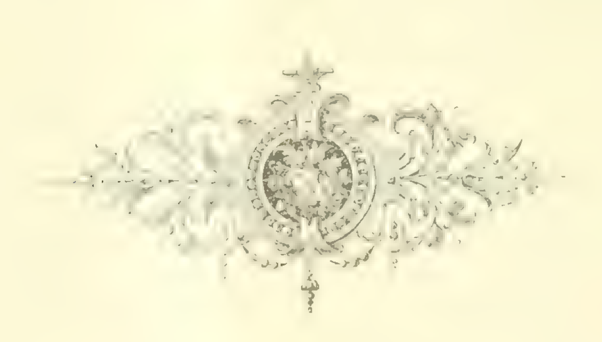
Kunsthistorisches.

Vermischtes.

Vom Kunstmarkt A.

Vom Kunstmarkt B.

Vom Kunstmarkt C.



KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 1. 13. Oktober.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

KUNSTHISTORISCHER KONGRESS ZU AMSTERDAM.

I.

Der vierte internationale kunsthistorische Kongress fand vom 29. September bis 2. Oktober 1898 in Amsterdam statt. An Zahl der Teilnehmer und Bedeutung der Vorträge stand er keinem der früheren nach. Den üppigen Glanz der Budapester Festtage mit ihrer Fülle neuer und überraschender Eindrücke, ihren grossartigen Ausfahrten auf der Donau und weit ins Ungarland hinein, mit ihrer grenzenlosen Gastfreundschaft, der Folge von Festessen und damit verbundener überströmender Fröhlichkeit konnte Amsterdam nicht übertreffen. Schon die mehr als steife Würde, mit der der Vertreter der holländischen Staatsregierung das notwendige Übel eines Kongresses über sich ergehen liess, wirkte dämpfend. Auch sonst fühlte man, dass in der grossen Handelsstadt am Y die Kunstforschung und die Kunstforscher etwas kühler, geschäftsmässiger betrachtet und aufgenommen wurden, dass man sich an den hergebrachten Höflichkeiten genügen liess, worunter ja der Hauptzweck, die wissenschaftliche Förderung der Teilnehmer, keineswegs leidet.

Während in Budapest auch der Kühlste warm werden und in die allgemeine Begeisterung einstimmen musste, während die Gemeinsamkeit aller Unternehmungen sämtliche Teilnehmer stets zu einer geschlossenen persönlich sich nahe tretenden Masse vereinigte, blieb in Amsterdam alles mehr der privaten Initiative überlassen.

Eines freilich bot Amsterdam, was kein Kongressort bisher geboten, die Rembrandt-Ausstellung, und die Amsterdamer von heute konnten sich mit Fug und Recht darauf verlassen, dass kein Empfang so glänzend, kein Genuss so gross sein kann, als der, den der alte Amsterdamer Meister dem Forscher bereitet.

Am Abend des 28. September begannen die offiziellen Veranstaltungen mit einer Versammlung im Hôtel Krasnapolsky, wobei bereits 110 Teilnehmer in die Listen sich einzeichneten, darunter etwa fünfzig Holländer, sonst vorwiegend Deutsche und Deutschösterreicher, acht Franzosen, ferner Belgier, Engländer, Skandinavier, Ungarn u. s. w., so dass ein Festredner mit Recht hervorheben konnte, dass alle Kulturnationen ihre Vertreter entsandt hätten.

Die erste Sitzung fand am 29. September in den Räumen der Künstlergenossenschaft Arti et Amicitiae statt. Der Vorsitzende des lokalen Comités, Generaldirektor van Riemsdyk, schlug als ersten Vorsitzenden Prof. Dietrichson aus Christiania vor, der mit lebhafter Acclamation gewählt wurde und sein schweres Amt mit einem sehr fein empfundenen und aus warmem Herzen kommenden Nachruf an den verstorbenen Prof. v. Lützow eröffnete. Durch Erheben von den Sitzen ehrte der Kongress seinen einstigen Präsidenten, der, was auch mancher gegen ihn einzuwenden gehabt haben mag, durch seine ewig jugendliche Frische, seine nie ermattende Begeisterung, durch seine jeder Situation gewachsene Beredsamkeit um die Leitung der Kongresse unleugbare Verdienste hatte.

Zunächst wird der ständige Kongressausschuss durch Wahl ergänzt. Als zweiter Präsident wird Prof. Schmarsow, als Sekretär Prof. Neuwirth-Prag, ferner Prof. M. G. Zimmermann, Prof. v. Reber, Dr. Hofstede de Groot, Prof. K. Lange-Tübingen, Prof. v. Oechelhäuser-Karlsruhe gewählt, zum zweiten Präsidenten des Amsterdamer Kongresses Generaldirektor van Riemsdyk.

Für den nächsten Kongress 1900 liegt eine Einladung der Hansestadt Lübeck vor, die mit Beifall

aufgenommen wird. Indessen bringt der Direktor des Plantin-Museums Max Rooses eine Einladung der Stadt Antwerpen für 1899, in welchem Jahre die Gedächtnisfeier van Dyck's durch eine Jubelausstellung gefeiert werden soll. Die Bedeutung dieser Veranstaltung, die Rücksicht auf die Einladenden geben Anlass, die Wahl des nächsten Kongressortes vorläufig auszusetzen.

Es erhält dann Prof. v. Oechelhäuser das Wort zu einem Vortrage über „das Kloster Bronnbach". Redner betont zunächst die Bedeutung der Kunstinventarisation für die neuere Kunstforschung, die ein, im Vergleich zu dem Monumentenschatze der alten Kunst ganz unverhältnismässig grosses Material dem modernen Forscher zur Verarbeitung liefert. Es erscheint angebracht, daraus gelegentlich das Wichtigste gesondert hervorzuheben, was für den Vortragenden Anlass wurde, die Baugeschichte der Klosterkirche zu Bronnbach hier darzulegen an der Hand von Aufnahmen und Photographien.

Die Kirche ist in der Litteratur wenig erwähnt (Schnaase, Dehio). Von Cisterziensern wurde sie wohl um 1190 begonnen, 1222 geweiht und hat trotz mancher Veränderungen den alten Charakter im wesentlichen bewahrt. Als besonders interessant hebt Redner die Wölbungsart hervor, das Mittelschiff durch Kreuzgewölbe gedeckt, aber ohne Gurtbogen und Rippen, die Seitenschiffe durch Halbtonnengewölbe, also dem auvergnatischen Halbtonnensystem verwandt. Der Architekt dürfte demnach kein Deutscher gewesen sein. Das ehemals vorhandene Paradies ist in seinen Fundamenten nachgewiesen.

Die übrigen Teile der Kirche sind interessant, weil sie die verschiedenen Baustile bis ins 18. Jahrhundert hinein repräsentieren. Kreuzgang, Brunnenhaus und Kapitelsaal gehören der Gotik, der Abteibau der Renaissance an. Das Refektorium wurde 1725 durch Abt Joseph in spätbarocken Formen errichtet, allerdings etwas roh und unfein, während das unter dem gleichen Abte errichtete Hospital eine elegantere Hand verrät.

Sodann verliest Herr Durand-Greville aus Angers, an Stelle des am Erscheinen verhinderten Eugène Müntz, dessen Manuskript über „la nécessité des études iconographiques". Müntz betont besonders die Bedeutung der Tapisserien für die profangeschichtliche Ikonographie und zählt eine Anzahl wichtiger Typengruppen unter Anführung von Beispielen auf.

Der Direktor des Museums Fodor, Herr t'Hooft, brachte endlich „kritische Bemerkungen über einige Bilder des Reichsmuseums", die, zum Teil schon publiziert, jedenfalls im Rijksmuseum mehr Eindruck gemacht hätten, als im Vortragssaal. Da er meist nur Katalognummern citierte, ohne das Bild selbst zu schildern oder auch nur den Maler zu nennen, blieb wohl vielen der Wert seiner Mitteilungen unklar. Er erinnerte zunächst daran, dass die Datierung des Hobbemabildes in der Londoner Nationalgalerie „Landstrasse von Middelharnis" jetzt aufgeklärt sei. Man las früher 1669. Da aber aus den Archiven von Middelharnis durch den Herrn Bürgermeister höchstselbst festgestellt ist, dass die von Hobbema gemalte Feuerbake erst 1682 errichtet, die Bäume links und die Bäume der Chaussee erst 1664 gepflanzt wurden, so darf man nunmehr getrost 1689 als richtiges Datum annehmen.

Das Bild des Reichsmuseums N. 289 wurde früher als „Enthauptung Johannis des Täufers" bezeichnet, dann aber, weil der Leichnam nicht dargestellt war, als Herodias, und dem Karel Fabritius, von anderen dem C. Drost zugeschrieben. Beim Rentoilieren kam unter einer starken Übermalung die Leiche des Enthaupteten in effigie zum Vorschein, und der alte Titel, sowie die Urheberschaft des Karel Fabritius erscheinen jetzt gesichert. Es folgen weitere Bemerkungen über das Schützenmahl des van der Helst, das nicht verkürzt sei, über das Stillleben mit totem Wild (N. 1611), erst dem A. Cuyp, dann dem Weenix zugeschrieben, das jetzt dem Elias Vonck zugeteilt wird, über Dirk Hals, dem N. 974 (die Dame am Klavier, angeblich von Jean Miense Molenaer) zugeschrieben wird, über die „nordischen Landschaften" des Ruysdael, die vielmehr, nach dem Charakter der Fachwerkbauten deutsche seien (Everdingen's nordische Landschaften zeigen Blockhausbauten). Von Peter Isaaks, nicht von Corn. Ketel, sind N. 754 und 757 des Rijksmuseums, von demselben ein Bild der Slg. Müller. Dazu bemerkt t'Hooft, dass er zufällig den Inhalt zu enträtseln vermochte, dass ein Auflauf der römischen Frauen dargestellt sei, gerichtet gegen den Bigamieantrag des Papirius. Im Hintergrunde ist das Kapitol mit der Marc-Aurel-Statue sichtbar.

Damit schloss die Sitzung des ersten Tages, und nach einer Pause fanden sich die Teilnehmer in der Rembrandt-Ausstellung zusammen, deren überwältigendem Eindruck sich auch kritische Naturen nicht zu entziehen vermochten. Es soll damit nicht gesagt sein, dass die Kritik hier geschwiegen habe. Hier und da gab es lebhaften Streit. Auf dem Bilde der Slg. Weber (Hamburg) „Christus und die Ehebrecherin" fielen besonders die beiden Köpfe links und rechts auf. Den Greisenkopf der Schweriner Galerie fand man zu verblasen in der Farbe, das Frauenbildnis der Slg. Jusupoff-Petersburg zu mager in der Farbe, das wunderbare Frühbild von 1635, Diana, Aktäon und Callisto (Prinz Salm-Salm), schien manchen auffallend spät datiert, anderen nicht dem Rembrandt zuweisbar. Auch Leon Bonnat's „Probierende im Keller" fand mehrfach Widerspruch, ebenso ein Kinderbildnis (Skizze) aus der Slg. des Earl of Spencer u. a. m.

Um so begeisterter war die Anerkennung so mancher grossen Hauptwerke, die vielen gänzlich unbekannt bisher geblieben. Worte lebhaftesten Dankes und lauter Bewunderung wurden den Herren Dr. Bredius und Dr. Hofstede de Groot gewidmet, die um dieses Unternehmen so grosses Verdienst sich erworben und diese stattliche Sammlung von 124 Gemälden und 350 Handzeichnungen Rembrandt's hier zusammengebracht hatten.

Darunter z. B. aus der Frühzeit das grosse Bild der Slg. Schickler-Paris, „Judas giebt die Silberlinge zurück", und das im Ausdruck und der Komposition merkwürdige der Mde. André-Jacquemart „Christus in Emmaus". Ferner von 1632 die Judenbraut (Slg. Prinz Liechtenstein), ausgezeichnet durch die Schönheit und Wärme des Kolorits bei sauberster Durchführung, der „junge Mann, vom Stuhle aufstehend" (Slg. Edm. de Pourtalès, Paris), mit seiner für ein Porträt ungewöhnlichen Bewegung. Ferner das schon erwähnte Bild Diana, Aktäon und Callisto von 1635 (Slg. Salm-Salm, Anholt), Porträt einer alten Frau (Slg. Sanderson, Edinburg) von 1635, der sogenannte Bürgermeister Pancras mit Frau aus Buckinghampalast, die Landschaft mit dem barmherzigen Samariter des Museums Czartoryski, Krakau, das grosse Stillleben mit toten Pfauen von W. C. Cartwright, Aynhoe Park, ein brillantes Damenbildnis von 1642 (Lord Iveagh, London), die sogenannte Frau des J. C. Sylvius (Slg. Capt. Holford), der ausgeweidete Ochse der Glasgow-Galerie, der imposante „Mann in Rüstung" (um 1654) derselben Sammlung, das Porträt des jungen Titus von 1655 (Earl of Crawford), das neu entdeckte, ganz überraschende Reiterbildnis eines polnischen Kavaliers vom Regiment Lysowsky (Slg. Graf Tarnowski, Dzikow, Galizien), die Anatomie des Dr. Deyman, die Nägelschneiderin von 1658 (Slg. R. Kann, Paris), der blutige Rock Josephs von 1647 (Earl of Derby), das Blumen tragende junge Mädchen (Earl of Spencer). Ich habe herausgegriffen, was mir gerade besonders lebhaft in Erinnerung kam.

Die grösste Überraschung aber war wohl allen durch die Neuaufstellung der „Nachtwache" bereitet, die hier, von vollem Seitenlicht, das gegen den Beschauer abgeblendet war, getroffen wurde, und nun plötzlich als „Tagwache" sich darstellte, umflutet vom hellsten Lichte in wunderbar warmem Glanze, in dem alle Gestalten völlig plastisch hervortraten, Frans Banning Cocq und Willem van Ruytenberg geradezu aus dem Bilde herauszuschreiten schienen, und bis in den tiefsten Hintergrund alle Gestalten deutlich sich abhoben.

Hier sah man evident, dass Cuypers, als er im Rijksmuseum den Prunksaal mit seinem dumpfen Lichte für dies Meisterwerk schuf, einen der grössten Missgriffe begangen hat, und dass Holland sich an Rembrandt versündigen würde, wenn es die Nachtwache wieder in jener Dunkelkammer begräbt.

Schliesslich stand noch der Besuch der „Trachtenausstellung" im Städtischen Museum den Kongressmitgliedern frei und bot kulturgeschichtlich viel Anregung. Allein mit Recht bemerkte ein Landeseingesessener „Von jenem Paradies von Farbe und Licht (Rembrandt) so plötzlich die aangekleede poppen te bekyken, is dan ook „al te", ist allzuviel verlangt".

Abends erfolgte ein Empfang der Mitglieder des Kongresses durch den Gemeentebestuur (Gemeinderat) im Stadthause, wobei Prof. Dietrichson eine poetische Ansprache mit feinen Anspielungen auf die jugendliche Königin Hollands hielt, worauf bei einem dargereichten Ehrentrunk Hollands Wohl gefeiert wurde.

M. SCH.

DIE REMBRANDT-AUSSTELLUNG IN AMSTERDAM.

Die Rembrandt-Ausstellung in Amsterdam, welche am 31. Oktober unwiderruflich geschlossen wird, hat sich zu einem grossartigen Ereignis auf kunstwissenschaftlichem Gebiete gestaltet. 125 Bilder des Meisters werden wohl kaum je wieder zusammen ausgestellt werden. Man sieht dort Gemälde aus allen Perioden, bedeutende und schöne Werke. Von dem um 1627 gemalten kleinen Philosophen aus der Sammlung Mayer in Wien und der 1628 datierten „Gefangennahme" des deutschen Kaisers an, bis zu dem 1667 gemalten Greis des Earl von Northbrook in London, finden sich Bilder in allen Arten und Malweisen dieses Grössten aller Künstler, die den Pinsel führten. Selbst Landschaften und Stillleben von Rembrandt, welche beide so selten sind, giebt es hier zu sehen.

Mit nicht genug zu lobender Bereitwilligkeit haben Fürsten, mit dem Kaiser von Deutschland, der Königin von England und dem Grossherzoge von Sachsen-Weimar an der Spitze, Museen, wie Amsterdam, Rotterdam, Glasgow, Kopenhagen, Krakau, Karlsruhe, Schwerin, Leipzig, Aschaffenburg, Strassburg, Metz u. s. w., ihre Schätze nach Amsterdam geschickt. Eine Anzahl der vornehmsten Besitzer von Rembrandt's in England, Frankreich und Deutschland folgten diesem Beispiele, und so ist eine wunderbare Auslese von Meisterstücken Rembrandt's zusammengekommen.

Die Stadt Amsterdam hat ihre drei Rembrandt's, die sogenannte „Nachtwache", die „Judenbraut" und die „Staalmeesters" zum erstenmal in ihrem eigenen Museum ausgestellt und zwar sehr zu Gunsten dieser Bilder. Besonders die „Nachtwache", aus dem finsteren, grauen, ungemütlichen, viel zu hohen und viel zu grossen Raum im Rijks-Museum befreit, leuchtet uns jetzt herrlich entgegen in dem einfachen, aber von warmem Seitenlicht beschienenen Zimmer, worin sie bis

zum 31. Oktober zu sehen ist. Pietätvoll treten die Besucher ein, und in stummer Bewunderung fragt sich jeder: ist dieses dasselbe Bild, das uns im Rijks-Museum so klein und unbedeutend schien und aller plastischen Wirkung entbehrte, während jetzt die Figuren von goldenem Lichte umflossen sind und wieder, wie früher im Trippenhuis, auf uns zu marschieren — es ist wieder ein lebendiges, strahlendes Bild geworden! Schon die „Nachtwache“ so zu sehen ist allein die Amsterdamer Reise wert.

Unter dem vielen Schönen, was man hier zu sehen bekommt, nenne ich noch den Polnischen Reiter von Graf Tarnowski aus Krakau, die schöne Landschaft aus dem Museum Czartoriski in Krakau, die „Lady with the fan“ der Königin von England, die herrlichen fünf Rembrandt's des Herzogs von Westminster, das prächtige Selbstbildnis des Grossherzogs von Sachsen-Weimar, einen Saul mit David von Durand Ruel aus Paris, die „Nägelschneiderin“ von Rud. Kann daselbst, herrliche Bildnisse: des Titus von demselben, von dem Earl of Balcarres, von Captain Holford, ein entzückendes Knabenbildnis aus den fünfziger Jahren vom Earl of Spencer, eine lesende Alte von Jules Porgès, Paris — ich könnte noch lange fortfahren. Eine solche Ausstellung ist ein Hochgenuss, den kein Freund des grossen Künstlers sich versagen sollte!

Später werde ich in der Zeitschrift einige nachträgliche Betrachtungen über die Ausstellung geben, vorläufig aber jeden Rembrandtfreund, der sich ein Retourbillet nach Amsterdam vergönnen darf, auffordern, diese Reise nicht zu versäumen. Ich darf behaupten, dass keiner von den tausenden fremden Besuchern, die schon hier waren, enttäuscht heimgekehrt ist. Der Besuch ist ein ganz ausserordentlicher und hat, wie der Erfolg der ganzen Ausstellung, die kühnsten Erwartungen und Hoffnungen der Unternehmer weit übertroffen. Unter diesen haben besonders der Vorstand des Künstlervereins „Arti et Amicitiae“ und der unermüdliche Dr. C. Hofstede de Groot Bewundernswertes geleistet und verdienen den Dank aller derer, die den grossen Müllerssohn aus Leiden verehren und schätzen gelernt haben. *A. BREDIUS.*

NEKROLOGE.

*** Der belgische Bildhauer *Léon Mignon*, dessen durch höchste Lebendigkeit des Ausdrucks ausgezeichnete Porträtbüsten, -statuetten, militärische Genregruppen und Tierfiguren auch mehrfach auf deutschen Ausstellungen erschienen sind, ist Ende September in Brüssel, 51 Jahre alt, gestorben. 1891 erhielt er auf der internationalen Ausstellung in Berlin die grosse goldene Medaille.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Zu Mitgliedern des Senats der Akademie der Künste in Berlin* sind vom 1. Oktober ab Bildhauer *R. Siemering*, Baurat *A. Heyden* und Maler *J. Scheurenberg* berufen worden. Letzterer ist an Stelle A. Menzel's getreten, der eine Wiederwahl abgelehnt hat.

*** Direktor *Anton von Werner* ist auf weitere fünf Jahre mit der Leitung der Hochschule für die bildenden Künste in Berlin betraut worden.

*** Der Genremaler *Wilhelm Hasemann*, der in Gutach lebende Schilderer des Lebens des Schwarzwälder Landvolks, hat vom Grossherzog von Baden den Professortitel erhalten.

WETTBEWERBE.

Berlin. — Das preussische Kultusministerium hat dem vorjährigen Wettbewerb um die Hochzeitsmedaille in dankenswerter Weise ein zweites *Preisausschreiben* folgen lassen, das diesmal zur Erlangung einer *Taufmedaille* oder *-plakette* führen soll, die geeignet ist, den Eltern und anderen Familiengliedern als Erinnerung an die Geburt oder Taufe zu dienen, oder als Patengeschenk für das Kind selbst Verwendung zu finden. Der Wettbewerb ist für preussische und in Preussen lebende andere deutsche Künstler ausgeschrieben. Verlangt wird ein Wachsmodell in der drei- bis fünffachen Grösse der Ausführung, dessen Durchmesser mindestens 20 cm beträgt und 30 cm nicht überschreiten darf. Für den besten Entwurf ist ein Preis von 2000 M. ausgesetzt. 3000 M. stehen dem Preisgericht, der Landeskunstkommission, um weitere Preise zu verteilen, zur Verfügung. Die Entwürfe sind im Monat April, bis spätestens 29. April 1899, im Bureau der Grossen Berliner Kunstausstellung im Landesausstellungspark, Berlin NW., Strasse Alt-Moabit einzuliefern. Abdrücke des Preisausschreibens, die näheren Bestimmungen enthaltend, können von der Geheimen Registratur U IV des Kultusministeriums, Berlin W., Unter den Linden 4 bezogen werden. Hoffen wir, dass das neue Preisausschreiben, das zur Förderung der vaterländischen Medaillenkunst dienen soll, ein günstigeres Resultat zeitigt, als der Wettbewerb um die Hochzeitsmedaille. Unsere Künstler werden ja durch den letzteren bereits in verschiedener Hinsicht belehrt worden sein und deshalb in ganz anderer Weise an die neue Aufgabe herantreten.

DENKMÄLER.

*** *Denkmälerchronik.* Am 22. September ist vor der Garnisonkirche in *Kiel* ein Denkmal für den bei dem Untergang eines Torpedoboots ertrunkenen Herzog Friedrich Wilhelm von Mecklenburg enthüllt worden. Es besteht aus einer oben abgestumpften Pyramide aus schwedischem Granit, in deren Vorderseite ein nach dem Modell von *L. Brunow* in Berlin in Bronze gegossenes Medaillon mit dem Reliefporträt des Verstorbenen eingelassen ist. Vor der Pyramide liegt ein kolossaler Schiffsanker, dessen Kette um den Sockel des Denkmals geschlungen ist. — Am 23. September wurde in *Stettin* in Anwesenheit des Kaiserpaares ein Monumentalbrunnen eingeweiht, der nach dem Modell von *Ludwig Manzel* in Berlin in Kupfer getrieben worden ist. Das Modell hat dem Künstler auf der Berliner Ausstellung von 1896 die grosse goldene Medaille und einen Preis der Stadt Berlin eingebracht. Auf dem Bug eines Schiffes, dessen Kiel nach Art der alten Wikingerschiffe in einen Drachenkopf ausläuft, steht eine mächtige Frauengestalt, eine Segelstange mit gerefftem Segel auf der linken Schulter, die Rechte auf einen Anker gestützt — die Personifikation der Stadt Stettin, und vor ihr sitzt Merkur, der unternehmend in die Ferne späht. Links ruht auf dem Felsen, der den Unterbau bildet, eine Najade mit einer Muschel, die Repräsentantin des Meeres,

und rückwärts stemmt sich ein kräftiger Mann gegen das Schiff, um es in die Flut zu treiben. — Am 9. Oktober ist auf dem Wilhelmsplatz in *Wiesbaden* ein von *Ernst Herter* in Berlin geschaffenes Denkmal des Fürsten Bismarck enthüllt worden: eine kolossale Bronzefigur und vor dem Sockel eine weibliche Gestalt mit den Palmen des Friedens, die dem Helden einen Kranz reicht, und ein Knabe, der über seine Thaten nachsinnt.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Berlin. — Das *Königliche Kunstgewerbemuseum* veranstaltet in den Monaten Oktober bis Dezember folgende *Vorträge:* I. *Kunstdenkmäler Venedigs im Hinblick auf plastische und malerische Dekoration.* Professor Dr. *Alfred Gotthold Meyer.* Zehn Vorträge. Montag abends $8^1/_2$ bis $9^1/_2$ Uhr. Beginn am Montag den 10. Oktober. II. *Geschichte des Porzellans.* Dr. *Adolf Brüning.* Zehn Vorträge. Dienstag abends $8^1/_2$ bis $9^1/_2$ Uhr. Beginn am Dienstag den 11. Oktober. III. *Die Kunst des Islam.* Professor *Richard Borrmann.* Zehn Vorträge. Freitag abends $8^1/_2$ bis $9^1/_2$ Uhr. Beginn am Freitag den 14. Oktober. Die Vorträge, deren Besuch unentgeltlich gestattet ist, finden im Hörsaale des Kunstgewerbemuseums statt und werden durch ausgestellte Gegenstände, Abbildungen und Lichtbilder des Projektionsapparates erläutert.

Eine *Velasquez-Ausstellung* wird von der Photographischen Gesellschaft Berlin, C., An der Stechbahn 1 vorbereitet. Der eigenartige Plan dieser Ausstellung ist, neben einer mustergültigen Sammlung von Reproduktionen, eine Anzahl guter Kopien nach Werken des Meisters vorzuführen, welche meist in der Grösse der Originale von ersten lebenden Malern, wie Pradilla, Chase u. a. ausgeführt worden sind. Die Ausstellung, welche sicherlich dazu beitragen wird, das Verständnis für den grossen spanischen Meister zu fördern, wird in den ersten Tagen der nächsten Woche eröffnet.

Troppau. — Im Kaiser Franz-Josef-Museum für Kunst und Gewerbe hat Direktor Dr. Braun mit einer Bewunderung verdienenden Umsicht und Thatkraft und mit feinem Geschmacke eine Ausstellung insceniert, die jeder grossen Stadt Ehre machen würde. Ob sie hier, auf einem in Bezug auf Kunst und deren Verständnis solange vernachlässigten und noch lange nicht genügend dazu vorbereiteten Boden allgemeine Würdigung findet, ist zweifelhaft. Die kleine, aber in stetem Wachstum befindliche Gemeinde von Kunstfreunden ist jedenfalls sehr zufrieden. Die breiten Schichten — selbst der Gebildeten — stehen leider noch immer den schönen Intentionen des Museums und seiner Gründer und Leiter allzu gleichgültig gegenüber. Dem vierten Stande fehlt es — wie überall fast — neben dem gar nicht vermittelten Verständnisse überdies an den nötigen Mitteln, um selbst kleine Eintrittspreise zu erschwingen. — Die jetzige Ausstellung verdankt ihre Existenz dem Kaiserjubiläum. Sie wurde am 13 August eröffnet und wird Ende Oktober geschlossen werden. Der übersichtliche Katalog über die 228 ausgestellten Werke giebt uns sofort ein Bild von der Würde derselben, von dem Ernste, der das ganze Unternehmen so schön erscheinen lässt. — Von den *Worpswedern* sind *Hans am Ende, F. Overbeck* und *Max Vogeler* durch grosse Serien von *Ölbildern und Radierungen* vertreten. Wie gewöhnlich bei hiesigen Ausstellungen hat der munificente Protektor des Museums, der regierende Fürst Liechtenstein, aus seinem reichen Besitze eine Anzahl von ersten Schöpfungen deutscher und anderer Meister gesendet. So von *Bernatzik, Darnaut, Defregger, Eybl, Fendi, Firle, Gisela, Hansch, Höger, Adolf Kaufmann, Pettenkofen, Ranftl, Rumpler, Spitzweg, Hugo Vogel, Volkhart* und *Waldmüller, von Josef Israëls* und *Max Liebermann.* — Sehr gut ist die *Wiener Secession* vertreten durch: *Engelhart, Jettel, Klimt, Krämer, Knüpfer, Kurzweil, Moll* und *Anton Nowak.* Der beschränkte Raum verbietet uns leider, näher auf diese zum Teil vorzüglichen Schöpfungen einzugehen, und wir müssen uns mit der Vorführung der Namen begnügen. Der erwähnte Katalog führt bei den meisten das gewählte Motiv an. Unter den *Aquarellisten* stehen mit hervorragenden Leistungen obenan *Rudolf von Alt* (W. S.), *Theodor von Ehrmanns*-Wien, *Koloman Moser* (W. S.), *Felician Freiherr von Myrbach* (W. S.) und *Ernst Stöhr* (W. S.) — In der *graphischen Kunst* sind ausser den genannten Worpswedern meist mit einer grösseren Anzahl von besten Drucken in *Radierung, Holzschnitt* und *Algraphie* vertreten: *Fikentscher*-Karlsruhe, *Haberl*-München, *Meunier*-Brüssel, *Cornelia Paczka-Wagner*-Berlin, *Ferdinand Schmutzer*-Wien (der durch seine feinen Holländer Interieurs bekannte Urenkel des grossen Stechers unter Kaiserin Maria Theresia) und *Sascha Schneider* (17 Blätter). Die Plastik ist nur durch zwei reizvolle, zart ciselierte Erzarbeiten von *Hugo Kaufmann*-München — zwei weibliche Akte — repräsentiert. An der Ausstellung für *angewandte Kunst* hat sich besonders beteiligt das *Österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien* mit einer Musterserie von 24 modernen Möbeln, und mit Teppichen *Backhausen & Söhne*-Wien. Überdies finden wir verschiedene Arbeiten von *Heider*-München, *Läuger*-Karlsruhe, *Pecht* ebenda, *Schmutz-Baudiss*-München, *Tiffany*-New York, *Rossipaul*-Troppau und die *Scherrebeksche Webeschule.* — Alles in allem eine Eliteausstellung. Möchte dem Museum nur die Kraft, die sie für kurze Zeit ins Leben rief, nicht gar zu bald genommen werden!

RUDOLF BÖCK.

S-M. *Ausstellung von Glasgemälden und Entwürfen von Hans Christiansen im Kgl. Kunstgewerbemuseum in Berlin.* In dem sogenannten Schlüterzimmer des Kunstgewerbemuseums ist am 13. September eine Ausstellung von Glasgemälden und Entwürfen des in Paris lebenden *Hans Christiansen* aus Flensburg eröffnet worden. Sie bietet nach zwei Seiten Interessantes, einmal zeigt sie die Verwertung der amerikanischen Opalescentgläser für künstlerische Zwecke, und andererseits gewährt sie Einblicke in das Arbeitsgebiet eines Künstlers, der nach der dekorativen Seite hin ungewöhnliche Veranlagung zeigt. Die durch die Benutzung der Opalescentgläser gewonnene Beziehung der Technik gegenüber dem alten Verfahren beruht in der Hauptsache darin, dass die zur Verwendung kommenden Platten durch das Ineinanderlaufen verschiedenfarbiger Glasflüsse einen grossen Reichtum an Nuancen bieten. Es findet sich, wie die in den beiden Pultschränken aufgelegten, unbearbeiteten Glastafeln zeigen, beispielsweise beim Blau eine Fülle von Abstufungen, die von den tiefsten, sattesten Tönen bis zu den lichtesten und hellsten gehen und zwar — und dies ist das Wichtigste — ohne an Leuchtkraft zu verlieren. Eine andere Neuerung besteht darin, dass die Platte nicht nur glatt, sondern mit regelmässigen oder auch willkürlich geführten Riefelungen hergestellt werden können, was namentlich für die Darstellung belebter Flächen von Vorteil ist. Ist es so möglich, einen Farbenreichtum zu erzielen, der bei den früher verwandten Gläsern ausgeschlossen war, so werden in anderer Beziehung dem Künstler die Hände mehr gebunden als bei dem alten Verfahren, und es ist dem Zufall ein gewisser Anteil an der Ausführung zugefallen. Denn trotz

der grossen Zahl der zur Verfügung stehenden Tafeln wird, wie dies auch an einigen der ausgeführten Fenster ersichtlich ist, dies oder jenes Glas der Vorlage nicht entsprechen, und es kommen dadurch falsche oder störende Töne in das Bild. Stilistisch besteht eine gewisse Ähnlichkeit mit der Plakatkunst, da hier, wie dort, die Einfachheit der Zeichnung und das Zusammenstimmen weniger wirkungsvoller Farben die Haupterfordernisse zum Gelingen sind. Bislang war von den Amerikanern nach dieser Richtung hin die neue Erfindung nicht ausgenutzt worden; die in den unteren Räumen des Museums angebrachten amerikanischen Fenster sind unruhig in den Linien und überladen in den Farben. Hans Christiansen war, bevor er nach Paris ging, mehrere Jahre in einem Dekorationsgeschäft in Hamburg thätig; seine erste künstlerische Ausbildung verdankt er München. Ein längerer Aufsatz in der Zeitschrift „Kunst und Dekoration" berichtet über ihn, und die zahlreichen Abbildungen zeigen, dass Christiansen als Kunsthandwerker sich auch an Möbeln versucht hat, dass Porträts, flottgemalte Akte und zahlreiche Zierleisten und Titelbilder von ihm stammen. Die letzteren werden, namentlich „der Kuss", auch dem grösseren Publikum bekannt sein, da sie meistens in der „Jugend" erschienen sind; die Zierleisten sind einzeln genommen von dekorativer Wirkung, in Verbindung mit dem Text erscheinen sie weniger gut, da auf das Zusammengehen mit dem graphischen Teil der Seite geringe Rücksicht genommen ist. Man könnte den Entwürfen zu den Glasfenstern auf den ersten Blick einen gewissen Eklekticismus vorwerfen, da giebt es Wassernixen und elegante Frauen, Serpentintänzerinnen und romantische Spukgestalten, japanisch-stilisierte Landschaften und modernes Linienornament. Man glaubt, von allen in Paris herrschenden Einflüssen was zu verspüren und noch etwas Böcklin dazu. Aber gesetzt auch, dem sei so, bei einem grossen Teil der Skizzen und namentlich bei den zur Ausführung vorbereiteten Vorlagen tritt ein solcher Farbensinn zu Tage und ein solches Geschick im Stilisieren der Linien, dass Christiansen vor allem für die künstlerische Ausnützung gerade dieser neuen Technik berufen erscheint. Leider entsprechen die wenigen ausgeführten Fenster, ausgeführt von *Engelbrechtsen*-Hamburg (ausgestellt in der Kunstausstellung), *Gebr. Siebert*-Dresden, *Schöll*-Offenburg in Baden, nicht ganz den Entwürfen des Künstlers, am treuesten ist Engelbrechtsen den Vorlagen gefolgt, weniger ist es Schöll in Offenburg gelungen, die entsprechenden Töne zu treffen. An erster Stelle sind unter den Entwürfen wohl jene kleinen Landschaften oder vielmehr Landschaftsausschnitte zu nennen, die in wenigen Farben gehalten sind, so ein sandiges Meeresufer, ein Stückchen Wiese mit Baum, ein Segelboot auf den Wellen, die mehrmals wiederkehrenden Schwäne im Wasser, Felsen in der Brandung, Waldbäume im Winter u. a. m. Die grossen nordischen Bilder, die Meerjungfrau mit den Wikingerschiffen, das Adlernest und die Seeschlange erscheinen in der Farbengebung zu kompliziert für die Ausführung; so bildet bei dem als Glasfenster ausgeführten Adlernest der Fels eine fast undurchsichtige Masse, und im Gefieder des Adlers sind wirkungsvolle Töne fortgelassen. Eine möglichst getreue Übertragung möchte man den „Pferden an der Tränke" wünschen. Im Vordergrund zwei Pferdeköpfe, ein brauner und ein grauer, der eben getrunken hat, dass ihm dass Wasser in langen Streifen vom Maul heruntertrieft, und als Hintergrund eine Abendlandschaft, die in so einfachen und dabei so wuchtigen Tönen gehalten ist, dass auch der Entwurf, für sich als Bild betrachtet, von höchstem Reiz der Stimmung ist. Im ganzen mögen es über 200 Skizzen und Entwürfe sein, die vom Künstler hier ausgestellt sind, und auch solche Besucher, die nicht geneigt sind, jede neue Erscheinung auf dem Gebiet des Kunstgewerbes mit Cirkusapplaus zu empfangen, werden die künstlerischen Qualitäten Christiansens dankbar begrüssen, und zwar nicht nur, wenn sie seine Erzeugnisse neben die abgestandenen Produkte unserer konventionellen Glasmalerei stellen, auch dann oder vielmehr erst recht dann wird man ihn schätzen, wenn man seine Leistungen mit dem Durchschnittsmass der neueren Richtung vergleicht. Die erst vor kurzem geschlossene Ausstellung der aus einem Preisausschreiben einer Farbenfirma hervorgegangenen Plakate bot hierzu reichlich Gelegenheit. Bei der Mehrzahl war gedankenloses Nachahmen erfolgreicher Vorbilder und betriebsame Aneignung abgenutzter Ideen die charakteristische Signatur ihres Schaffens.

A. R. Die *Kunsthandlung von Keller & Reiner in Berlin*, die vor Jahresfrist im Erdgeschoss eines gewöhnlichen Mietshauses in der Potsdamerstrasse 122 eröffnet wurde, hat im Laufe des Sommers ihre Räume, die hauptsächlich in einer Zimmerflucht des Seitenflügels bestanden, umbauen, neu ausschmücken und rückwärts noch durch zwei in einen Garten hineingebaute Oberlichtsäle erweitern lassen. Dieser Anbau, der nach dem Entwurfe des derzeitigen Berliner Modearchitekten *Alfred Messel*, des Erbauers des Kaufhauses Wertheim, ausgeführt worden ist, macht aus der bisherigen Kunsthandlung eigentlich erst ein Ausstellungslokal, das sich neben dem Schulte'schen sehen lassen kann. Der erste der beiden, übrigens ohne Zwischenwand ineinander übergehenden Oberlichtsäle hat eine Länge von fast 11 m, kann also z. B. ein Bild wie Klinger's „Christus im Olymp" aufnehmen, und dieses Gemälde, das den Berlinern hier im März gezeigt werden soll, hat auch als Norm für die Abmessungen dieses Saales gegolten. Der in Stuckmarmor ausgeführte Sockel und die Bekleidung der Wände sind in stumpfen, mattgrauen und grünlichen Tönen gehalten. Die Ausstattung soll nirgends aufdringlich wirken oder gar durch lebhafte Töne die Wirkung der Kunstwerke beeinträchtigen. Derselbe Grundsatz hat auch für die Ausstattung der vorderen Räume gegolten, in denen sich die „hohe Kunst" und die „angewandte Kunst" zu jener sanften, etwas einschläfernden Harmonie vereinigen sollen, die man als das Ideal der modernen Kunst ansieht: überall sind die Wände mit grünen Stoffen in allen Abstufungen der hellen Skala bekleidet, dazu noch naturfarbenes Holz, das entweder gar keine oder nur die schlichte Ornamentik der nordischen Völker aus der Wikingerzeit stolz zur Schau trägt. Nur ein Zimmer macht eine Ausnahme: die „Salle de repos". Vermutlich soll man sich hier von dem vielen Grün ausruhen, und darum sind die Wände, die von einer zeltartig aufsteigenden Decke überspannt werden, mit einem goldgelben Stoffe überspannt worden. Die unteren Ränder der Wandfelder hat Frl. *M. Kirschner* mit prächtigen Reliefstickereien und Malereien geschmückt, deren Motive leider die eigentlich schon hinreichend verbrauchten Wasserpflanzen, Lilien und schwimmende Blätter hergegeben haben. Sonst sind an der Ausstattung der Zimmer hauptsächlich die vereinigten Werkstätten „Kunst im Handwerk" in München unter der Leitung von *Riemerschmid* und *Schultze-Naumburg* und der Brüsseler Maler und Architekt *H. van de Velde* beteiligt gewesen. Letzterer ist der Schutzpatron dieses Kunstsalons, der im Grunde genommen auf dasselbe Ziel hinausstrebt, das Bing in Paris mit seinem Unternehmen „L'Art nouveau" verfolgt. Als ehemaliger Anhänger der Brüsseler Pointillisten scheint van de Velde übrigens inzwischen manche Wandlungen

durchgemacht zu haben. Vor allem hat er gelernt, sein Ideal in der Einfachheit zu suchen und dem Material nichts zuzumuten, was über seine Natur hinausgeht. Die nach seinen Entwürfen ausgeführten Holzarbeiten entbehren jeglichen Schmucks, sie wirken nur durch die Linie; aber sie sind streng logisch aus dem Stoffe entwickelt. — Bei der Eröffnung der neuen Ausstellung hat man noch nach einem anderen Schutzpatron gesucht, und man fand ihn in *Menzel*, der eine stattliche Anzahl seiner immer gern gesehenen und bewunderten Zeichnungen hergegeben hat, die ein ganzes Zimmer füllen. Sonst begegnen wir fast nur Namen, deren Träger im Vordertreffen der modernen Kunstbewegung stehen: *L. Dill* mit einigen landschaftlichen Studien, die von charakteristischen Formen nichts, desto mehr aber von der Allgewalt grauer Mischtöne erkennen lassen, *H. v. Habermann* mit einer langen Reihe von weiblichen Studienköpfen, aus denen wir ersehen, welch dankbares Objekt künstlerischer Darstellung eine einzige lange und spitze Nase ist, *A. Kampf, Lesser Ury*, mit dem übrigens eine erfreuliche Wandlung zu kräftigerer Zeichnung und soliderer Durchführung vorgegangen zu sein scheint, *L. Dettmann*, der ein Stadtbild von der Riviera unter nächtlichem Sternenhimmel, etwa in der Art von Schönleber oder Hamacher gemalt, ausgestellt hat, *F. Skarbina, Leistikow, F. A. Stremel* u. a. Auch *Lenbach, Böcklin* und *Hans Thoma* sind vertreten, mit Werken freilich aus älterer Zeit oder von einer Beschaffenheit, die ihren Ruhm nicht gerade steigert. Das Wertvollste in dieser Ausstellung ist ein neues Marmorbildwerk von *Max Klinger*, ein nacktes Mädchen, das den rechten Fuss auf einen Felsblock gestützt hat und sich mit dem Oberkörper nach vorn beugt, während die beiden Arme und Hände hinter den Rücken eng verschlungen sind. Es ist ein verzwicktes und gesuchtes Bewegungs- und Stellungsmotiv; aber es ist mit einer grossen technischen Virtuosität durchgeführt, und in der Behandlung des nackten Körpers wird man einen erheblichen Fortschritt gegen die Kassandra erkennen. Das Erfreulichste dabei ist aber, dass Klinger in diesem Bildwerk an die schlichte Einfalt der Antike so nahe herangekommen ist, wie bis jetzt noch kein zweiter unter den Modernen.

V. — Um den auf den 28. September d. J. fallenden hundertjährigen Geburtstag von *Bonaventura Genelli* nicht ohne ein äusseres Zeichen ehrenden Gedächtnisses vorübergehen zu lassen, ist in Leipzig in dem sog. Michelangelo-Saale des Städtischen Museums der bildenden Künste (in Ermangelung der Kunstvereinsräume, die durch eine wandernde Werestschagin-Ausstellung zur Zeit in Anspruch genommen sind), eine kleine Sonderausstellung von Werken des Künstlers für kurze Zeit veranstaltet worden. Es sind Zeichnungen, Aquarelle und Stiche aus dem Besitze des Herrn Dr. Eduard und † Rudolf Brockhaus, Stadtrat Alphons Dürr und Dr. Julius Gensel. Genelli hat bekanntlich mehrfach in naher Beziehung zu Leipziger Bürgern gestanden und mehrfach auch in Leipzig seinen Aufenthalt genommen, zuerst um für Hermann Härtel Fresken in dessen römischem Hause zu malen, ein Auftrag, der sich indessen in der Hauptsache zerschlagen hat, sodann um mit F. A. Brockhaus und Alphons Dürr in Verlagsbeziehungen zu treten. Die Leipziger Ausstellung umfasst deshalb auch vorzugsweise Zeichnungen und Stiche, die für die genannten Verleger angefertigt wurden. Besonders hervorgehoben seien aber eine Anzahl grösserer Aquarelle aus dem Besitze der beiden Herren Brockhaus, Entwürfe für das römische Haus (Zwickelbilder) und unpublizierte Stiche nach Genelli's Zeichnungen aus dem Besitze des Herrn Alphons Dürr. Wenn die Ausstellung auch klein ist, so verdient sie doch das Interesse aller Kunstfreunde.

Krefeld. — Die Ausstellung vlämischer Künstler im Kaiser Wilhelm-Museum hat der Städtischen Galerie eine bleibende Erinnerung hinterlassen. Krefelder Kunstfreunde schenkten *Constantin Meunier's* lebensgrosse Bronze „Der Schmiedegesell“, sowie ein grosses Gemälde von *Victor Gilsoul* „Mondaufgang“. Der Gesamtertrag der Verkäufe auf der vlämischen Ausstellung belief sich auf etwa 20000 Mark. Ein auswärtiger Kunstfreund machte Kaiser Wilhelms I. letztes Porträt, von *Lenbach* im Jahre 1887 gemalt, dem Museum zum Geschenk.

VERMISCHTES.

† *Köln.* — In einer besonders erbauten Seitenkapelle der Kirche St. Gereon ist ein monumentales Werk des Düsseldorfer Bildhauers *Joseph Reiss* aufgestellt worden. Eine Pietà in Marmor, die der Künstler im Auftrage des Preussischen Staates ausgeführt hat.

VOM KUNSTMARKT.

† *Köln.* — Am 17. und 18. Oktober wird bei *J. M. Heberle* in Köln die *Gemäldesammlung* des am 7. Februar dieses Jahres verstorbenen Herrn *Heinrich Lempertz senior* versteigert, der bis zum Jahre 1873 Inhaber dieser bekannten Firma war. Der mit guten Abbildungen versehene Katalog zählt im ganzen 429 Nummern, Bilder aller Zeiten und Schulen, unter denen jedoch die Gemälde älterer Meister bei weitem überwiegen. Besonders gut ist die altkölnische und altrheinische Schule vertreten. Das monogrammierte Selbstporträt Baldung Grien's vom Jahre 1519 (Nr. 15) hat eine Autorität wie Scheibler als durchaus echt anerkannt. Interessant sind die zahlreichen Porträts, meist Kölner Bildnisse Kat.-Nr. 102—112 (G. Gortains) und 213—248. In kulturgeschichtlicher Beziehung ist der grosse „Fürstenball im Haag“ (Nr. 134) von Jeroom Janssens hervorzuheben. Auf die reichhaltige und vielseitige Auktion sei hierdurch ausdrücklich aufmerksam gemacht.

— *Köln a. Rh.* — Am 27. und 28. Oktober d. J. versteigert die Kunsthandlung von J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) ausgewählte hervorragende Kunstsachen und Antiquitäten aus der Sammlung *Wencke* in *Hamburg;* dieselbe enthält wertvolle Stücke aus allen Gebieten des Kunstgewerbes des 13. bis 18. Jahrhunderts. Der Katalog ist soeben erschienen und wird von genannter Handlung auf Wunsch kostenfrei versandt; mit 35 Tafeln und zahlreichen Textillustrationen kostet er 12 M.

— *Berlin.* — Am 25. Oktober d. J. versteigert Rud. Lepke 43 Original-Aquarelle von Ed. Hildebrandt. Dieselben behandeln die Reise nach Spanien und Portugal, Madeira und den Kanarischen Inseln und stammen aus dem Nachlasse der Frau General-Postmeister v. Nagler. Aus gleichem Besitze gelangen sieben Aquarelle französischer und englischer Künstler, ein Ölgemälde von C. W. E. Dietrich, sowie verschiedene Kupferstiche zur Versteigerung. Der Katalog ist soeben erschienen.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 2. 20. Oktober.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur ,,Zeitschrift für bildende Kunst" und zum ,,Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der ,,Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE AUSSTELLUNG IN DARMSTADT.

Die decentralisierende Bewegung in der Kunst kommt seit einiger Zeit auch der hessischen Residenz zu gute, und es hat den Anschein, als ob Darmstadt, wo im vorigen Jahrhundert und bis über die Mitte des unsrigen ein ganz reges künstlerisches Treiben geherrscht hatte, wiederum in eine lebendige Berührung zur Kunst kommen sollte. Die Stadt hat niemals aufgehört eine erhebliche Anzahl künstlerischer Talente hervorzubringen — neuerdings auch für die Baukunst —, aber die meisten von ihnen zogen es vor, sich in München oder Berlin oder sonstwo festzusetzen. Wenn sich hierin jetzt ein Umschwung einzustellen scheint, so dürfte ausser dem allgemeinen Decentralisationstrieb auch das Beispiel Heinz Heim's von bestimmendem Einfluss gewesen sein, des der deutschen Kunst zu früh entrissenen Malers. Schon er hatte sich aus München in die hessische Heimat zurückgezogen, um einsam, unbeirrt von akademischer Tradition und Launen der Mode, in den stillen Thälern und in den Bauernhütten des Odenwaldes seinen Aufgaben nachzugehen.

Neuerdings also hat sich eine Anzahl jüngerer Darmstädter Künstler, von denen die meisten hier ansässig sind, zu einer „Freien Vereinigung", zusammengeschlossen. Unter dem Protektorat Sr. Kgl. Hoheit des Grossherzogs, der sich die energische Förderung künstlerischer und gewerblicher Thätigkeit in seinem Lande zur Aufgabe macht, wurde dann in den neu ausgestatteten Räumen des Kunstvereins am 20. September eine auch von auswärts lebenden Darmstädter Künstlern beschickte Ausstellung eröffnet, und im Anschluss daran hat der Verlagsbuchhändler Alexander Koch das moderne, hauptsächlich deutsche Kunstgewerbe zur Anschauung gebracht. Bis Ende Oktober soll die ganze Ausstellung dauern.

Die Maler der Freien Vereinigung sind: *W. Bader, A. Beyer, R. Hölscher, M. Kern, P. Rippert, Ph. O. Schäfer.* Sie gehen nicht bloss äusserlich, sondern auch in gewissen Grundzügen des künstlerischen Schaffens zusammen, die dem mit Darmstädter Land und Leuten Vertrauten kaum zufällig erscheinen werden: ihr Ziel ist eine schlichte, ehrliche Kunst, die alles theatralische Hervordrängen der Empfindung meidet, überhaupt nicht nach Effekten hascht und mit einer durch berühmte Muster nur wenig beeinflussten Selbständigkeit arbeitet. Für mehrere unter ihnen scheint die ernste Art Heinz Heim's vorbildlich zu sein, von dem übrigens einige weniger bekannten Gemälde aus Privatbesitz ausgestellt sind, darunter ein prächtiges Frauenbildnis. Aber innerhalb jenes allgemeinen Gepräges ist jeder eine Persönlichkeit für sich: entweder mehr auf ernsthafte Formbildung und Komposition bedacht oder vorwiegend koloristischen Aufgaben zugewandt, der eine von lebhafter, dem Beschauer sich sofort vermittelnder Stimmung, der andere von grösserer Sachlichkeit und Zurückhaltung. Was den Stoffkreis angeht, so haben landschaftliche vor den figürlichen Motiven das Übergewicht. An Unfertigem und Unreifem fehlt es natürlich nicht, aber das Gesamtresultat ist ein recht günstiges und erweckt erfreuliche Aussichten für die Zukunft.

Der einzige Bildhauer der „Freien Vereinigung", der in München lebende Darmstädter *Ludwig Habich*, hat durchweg tüchtige Arbeiten ausgestellt, besonders die kleineren, dekorativen Stücke verdienen uneingeschränktes Lob. Dasselbe gilt von einer Schmuckschale des *Th. von Gosen*-München, der, obwohl nicht Darmstädter, ausnahmsweise eingeladen war.

Von den auswärtigen Malern, die als Landsleute zu dieser Ausstellung herangezogen worden sind, ist der Münchener Akademiedirektor *von Löfftz* leider

nur unzureichend mit zwei Zeichnungen, *Eugen Bracht* hingegen recht gut mit einem erst kürzlich entstandenen Gemälde „Castell Arras in den Seealpen“ vertreten. Von *Ludwig von Hofmann* sind vier neuere, wohl in Rom entstandene Arbeiten da, von denen besonders zwei die ganze Kühnheit und Stimmung seines Kolorits bewundern lassen. Endlich giebt sich *Eduard Selzam* sowohl in der Landschaft wie im Figürlichen als ein überaus feinfühliger Künstler von entschiedener Selbständigkeit zu erkennen.

Während die Arbeiten der Maler und Bildhauer im Treppenhaus und in dem Hauptsaal der Kunsthalle verteilt sind, war die Kunstgewerbeausstellung auf eine Anzahl kleinerer, niedrigerer Räume angewiesen, und ihr Leiter, *Alexander Koch*, hat diesen Umstand in verständigster Weise ausgenutzt, indem er sich die Herstellung behaglicher Wohnräume zum Ziel setzte und dem zu Liebe manches hübsche Stück, das eingelaufen war, zurückhielt. Eine Ausnahme macht nur das zwar einheitlich, aber sehr reich ausgestattete *Gallé*-Zimmer; doch gewährt es dafür einen umfassenden Überblick über die geistvolle Kunst Gallé's in Glas und Intarsia. Im übrigen ist lediglich deutsches Kunstgewerbe ausgestellt, und zwar in einer Auswahl, die ein, wenn auch nicht ganz vollständiges, so doch hinreichend instruktives Bild der modernen Bewegung giebt. Unter den führenden Meistern kommt mit Recht *Otto Eckmann* am nachdrücklichsten zur Geltung; auf seine Entwürfe gehen die hübschen Tapeten der verschiedenen Räume, ferner zahlreiche Arbeiten der Scherrebeker und Krefelder Kunstweberei, Schmiedeeisen u. a. zurück. Das moderne Möbel wird neben Gallé besonders durch *von Berlepsch* und *Michael* (München) illustriert, die Keramik ist vertreten durch *Läuger, Schmuz-Baudiss* und Familie *von Heiden*, die Glasmalerei durch *Hans Christiansen* in Paris, den Darmstädter *Endner* u. a. Auch wenn wir noch die Metallarbeiten nach *Riemerschmied*, die Plaketten von *Varnesi*, die Kunstgläser von *Köpping* und die hübschen Stickereien der Frau *von Brauchitsch* (Halle) anführen, haben wir den Inhalt dieser Ausstellung noch lange nicht erschöpft, durch die sich der Veranstalter ein zweifelloses Verdienst um das hiesige Publikum wie um die moderne angewandte Kunst erworben hat.

BÜCHERSCHAU.

Deutsche Märchen. Eine Sammlung der schönsten deutschen Märchen nach Bechstein, Gebrüder Grimm, Musäus etc. Ausgewählt und illustriert von *Fritz Philipp Schmidt.* 3. Auflage des „Illustrierten deutschen Märchenbuches“ Leipzig, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung. Theodor Weicher, (1897). Oktav. 3 Mark.

Wer sich in die Illustrationen eingelebt hat, die Ludwig Richter, Paul Mohn und als ihr am meisten berufener Nachfolger Hermann Vogel zu den verschiedenen deutschen Märchensammlungen geliefert haben, wird sich schwerlich sobald mit den neuesten Versuchen, ihre Leistungen durch die reicheren Mitttel der modernen Technik zu übertrumpfen, befreunden können. Die Schlichtheit und Einfalt der echten deutschen Volksmärchen, die namentlich die Gebrüder Grimm in ihren Nacherzählungen so trefflich zu wahren gewusst haben, verlangt auch vom Künstler eine gleichartige Behandlung, die nur zu leicht verloren geht, wenn sein Bestreben darauf hinausläuft, durch möglichst realistische Schilderungen zu zeigen, dass er die ganze Skala der neuesten Errungenschaften unseres Illustrationswesens zu beherrschen weiss. Trotz aller aufgewandten Kunst erscheinen dann derartige Erzeugnisse leicht prätentiös, und werden gerade von den Kindern, die das Echte von dem Unechten mit feinem Takt zu unterscheiden wissen, zurückgewiesen oder wenigstens unbeachtet gelassen. Diese Klippe hat *Fritz Philipp Schmidt*, ein Schüler Hermann Prell's in Dresden, der auf der ersten Dresdener internationalen Ausstellung mit einer gut gemalten Märchenlandschaft, die einen unter Felsentrümmern schlafenden Drachen darstellt, vertreten war, glücklich vermieden; er hat in den Illustrationen zu der von ihm ausgewählten Sammlung von Märchen den Beweis geliefert, dass er Verständnis für das wahre Wesen des Märchens besitzt. Vor allem war er so klug, bei den häufiger illustrierten Märchen mit seinen bildlichen Erläuterungen nur sparsam umzugehen und nur Momente herauszugreifen, die von früheren Interpreten unbeachtet gelassen worden sind. Zeigt er so das Bestreben, seine eigenen Wege zu gehen, so kann man auch seiner Auffassung Selbständigkeit nachrühmen, die jedoch von falscher Originalitätssucht weit entfernt ist und das Fassungsvermögen der kindlichen Phantasie stets im Auge behält. In einzelnen Zeichnungen, wie in der Darstellung des voll Mordgier einherschnaubenden Riesen in der Geschichte vom Däumling, in der drastischen Schilderung des Ritter Blaubart oder auch in dem grösseren Blatte, auf dem wir die Tochter der Hexe mit den beiden Königskindern auf dem Rücken der Hirschkuh durch den Wald flüchten sehen, hat er den echten Märchenton köstlich getroffen, indem er sich nur an die Hauptsache hielt und das Charakteristische klar hervorhob, ohne dabei auf malerische Wirkung zu verzichten. In einzelnen Fällen hat er sich jedoch zu Übertreibungen, die unschön wirken, hinreissen lassen, z. B. in dem Bilde, wo der Teufel den schlimmen Richter auf seinen Schultern durch die Lüfte entführt. Derartige grasse Schilderungen eignen sich für das kindliche Gemüt nicht, sie schrecken weit mehr ab, als dass sie anziehen. Auch hegen wir Zweifel, ob die Auswahl der Märchen, bei denen wir jedesmal die Quelle angegeben sehen möchten, nicht noch geschickter sein könnte, doch wollen wir hier, wo wir nur die künstlerischen Beigaben zu begutachten haben, die litterarische Seite der Sammlung nicht weiter berühren. Die Reproduktion der Zeichnungen Schmidt's, deren Originale sowohl im Leipziger wie im sächsischen Kunstverein in Dresden ausgestellt waren, durch Holzschnitte und Autotypien von ersten Leipziger Instituten steht auf der Höhe moderner Anforderungen, so dass wir das mit einem geschmackvollen Einband versehene Buch bei seinem billigen Preis von 3 Mark warm empfehlen können.

H. A. LIER.

H. Eckardt, *Alt-Kiel in Wort und Bild.* Verlag von H. Eckardt. Kiel 1897; ca. 20 Lieferungen à 1 M.

Das Werk, welches bisher in fünfzehn Heften à zwei Bogen vorliegt, verdient ein weiteres Interesse, als Stadtmonographien zu finden pflegen. Der Verfasser giebt im Text ein lebensvolles Bild städtischer Entwicklung: die

Anfänge bürgerlichen Lebens, Reibereien und Prozesse zwischen Bürgerschaft und Adel, kommunale und wirtschaftliche Verhältnisse werden anschaulich geschildert. Die vielfachen Beziehungen, welche Kiel in die nordische Politik seit dem 30jährigen Kriege verwickelten, geben Anlass zu historischen Kapiteln, welche im Rahmen der Stadtgeschichte ein Spiegelbild der schleswig-holsteinischen Geschichte zeigen. Die topographische Darstellung der Entwicklung der Stadt fusst auf des Verfassers älterer Arbeit über „Kiels bildliche und kartographische Darstellung in den letzten 300 Jahren". Zugleich aber hat der Verfasser seine reichen und wohl nahezu vollständigen ikonographischen Sammlungen zur Geschichte der Stadt Kiel als Textillustrationen publiziert, die Volkstypen und Kostümfiguren aus Dankwerth, Westfalen, Torquatus neu abgedruckt und so nicht nur für die Popularität seiner Arbeit das beste Mittel ausgenutzt, sondern auch dem wissenschaftlichen Forscher ein Material zugänglich gemacht, wie es in gleicher Vollständigkeit wohl für keine andere deutsche Stadt vorliegt. Über 300 Zinkotypien von Architekturen, Ansichten, Erinnerungsblättern und Porträts, darunter eine Reihe Inedita, sind an entsprechender Stelle dem Texte eingereiht. Das Bild, welches uns hier entgegentritt, ist das einer Kleinstadt. Selbst in der engeren Heimat hat Kiel erst in unserem Jahrhundert begonnen, eine entschiedene Führerrolle zu übernehmen; das Interesse an seinen Bauten wird keinen Architekten nach Kiel locken; das Kunsthandwerk hat hier weniger reiche Blüten entfaltet, als in anderen Städten Schleswig-Holsteins. Gleichwohl hat Kiels Geschichte ein mehr als lokales Interesse. Die Stadtchronik verfügt über ein so reiches Quellenmaterial für die älteste Zeit der Stadt, wie es für wenige deutsche Städte vorliegt, und die entsprechenden Kapitel des vorliegenden Werkes sind von einem durch keine örtlichen Grenzen bedingten Interesse. Vor allem aber hat Kiel eine bedeutende, zuletzt eine führende Rolle gespielt in den Kämpfen mit dem Norden. Die geistigen Strömungen, die in Kiel in den ersten Dezennien unseres Jahrhunderts mächtig waren, das politische Vorgehen der Universität, die geistliche Bewegung, sind für die Verhältnisse im Reich bedeutend geworden, und die ausserordentlich anschauliche Darstellung des Verfassers, die den Hauptnachdruck auf die Geschichte der letzten 150 Jahre legt, wird mit lebhaftem Interesse auch ausserhalb Schleswig-Holsteins begrüsst werden. Als künstlerische Beigabe hat das Werk eine Anzahl Randleisten, Titelblätter und Initialen erhalten, die von Georg Burmester gezeichnet, zum Teil recht beachtenswerte Leistungen der Buchillustration sind. *G. H.*

Dictionnaire des sculpteurs de l'école française du moyen âge au règne de Louis XIV par *Stanislas Lami.*

Durch einen stattlichen Band von fast 600 Seiten hat Stanislas Lami unsere so geringe moderne lexikographische Litteratur in dankenswerter Weise bereichert. Der Verfasser — seinem Beruf nach Künstler — behandelt die französischen Bildhauer nur bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, den ersten Regierungsjahren Ludwigs XIV., ein Zeitpunkt, der eine wichtige und grosse Epoche der französischen Kunst beschliesst. Zu bemerken ist, dass Lami unter die französischen Bildhauer auch diejenigen Künstler rechnet, die zwar im Auslande geboren sind, aber ihren Wohnsitz dauernd in Frankreich genommen haben. Die einzelnen Biographien sind kurz gehalten, ein Verzeichnis der benutzten Litteratur lässt der Verfasser jeder derselben folgen. Wie Gustave Larroumet in der das Werk empfehlenden Vorrede bereits hervorhebt, hat sich Lami auf theoretische Streitfragen durchaus nicht eingelassen, sondern giebt nur in durchaus sachlicher und streng wissenschaftlicher Weise die Resultate und den Standpunkt der modernsten kunstgeschichtlichen Forschung wieder, wodurch er die für lexikographische Arbeiten einzig richtige Form getroffen hat. *U. TH.*

The Glasgow School of Painting by *David Martin.* London, Bell.

Dies Buch bildet den ersten Teil einer Serie, welche sich die Aufgabe gestellt hat, die modernen Malerschulen zu besprechen. In dem jetzt erschienenen Bande sind die Werke kritisiert und illustriert von James Guthrie, John Lavery, D. Y. Cameron, A. Roche, A. Hornel und Macgregor. Die Biographien dieser Meister haben ihre Basis in dem künstlerischen Gesichtspunkt. Das Buch enthält eine von Newbery herrührende Einleitung, welche den Einfluss der Barbizon-Schule und der Nachfolger Israel's beleuchtet. Auffallend bleibt es, dass, sobald die Maler der Glasgower Schule bedeutendere Namen erlangen, sie alsdann doch mehr und mehr nach London hinneigen und das Eigentümliche ihrer früheren Schule verlieren. ♂

Joseph Pennel's *Pen Drawing* and *Pen Draughtsman.* London, Macmillan.

Für alle diejenigen, welche sich mit Federzeichnungen beschäftigen, wird die neue und verbesserte Auflage des oben bezeichneten und jetzt durch viele illustrierte Beispiele vermehrten Werkes willkommen sein. In dem Buche befinden sich zahlreiche Abbildungen von typischen Arbeiten der besten verstorbenen und lebenden Meister. ♂

Letters and Papers of Andrew Robertson, the minature Painter. London, Eyre & Spottiwoode.

Das vorliegende Werk enthält eine ganze Reihe Porträts von des Meisters Hand in photographischer Wiedergabe. Das Buch ist deshalb lehrreich, weil es über bisher unbekannte Punkte Aufklärung giebt, die sich auf die Kunstverhältnisse Englands im Anfange dieses Jahrhunderts beziehen. Ausserdem befindet sich in dem Buche ein sehr genaues Verzeichnis der von Napoleon aus Italien und den Niederlanden entwendeten Bilder. Endlich finden wir hier eine interessante Episode über die Fortschaffung der Kunstwerke aus dem Louvre nach der Schlacht von Waterloo. ♂

„Walter Crane. The Bases of Design." London. Bell. Dieser anziehende Band des Meisters ist fast als überreich im Stoff zu bezeichnen und besitzt vielleicht den einzigen Fehler, dass es zu vielerlei bringt, wenngleich sämtliche Illustrationen sehr willkommen sind. Das Werk lässt die Architektur, die anderen bildenden und die gesamten so reich gegliederten Kleinkünste an uns vorüberziehen. Tapeten, Eisenarbeiten, Holzschnitzereien, Büchereinband und sogar die Industrie der Teppichweberei wird hier besprochen. Schliesslich finden wir eine kurze Geschichte der italienischen Kunst von Giotto bis Michelangelo. ♂

v. G. Am 31. März ist in Wien das erste Jahresheft eines *Österreichischen Archäologischen Instituts* ausgegeben worden, mit vierzehn wissenschaftlichen Aufsätzen und einem Beiblatte mit acht kleineren wissenschaftlichen Mitteilungen und an erster Stelle dem Statut des genannten Instituts, wie es durch Erlass des K. K. Ministeriums für Kultus und Unterricht vom 30. Dezember 1897 veröffentlicht ist. Das Statut ist provisorisch, bis zur erfolgten Annahme durch die Landesvertretung.

„The years Art" (Virtue) von *K. Carter,* wurde kürzlich in London herausgegeben. Dies Werk enthält die Jahres-

berichte der englischen Museen, Ausstellungen, Gesellschaften, Kunstvereinigungen, Auktionen, gerichtliche Entscheidungen u. s. w. Ausserdem befinden sich in dem Buch die Namen und Adressen von 6000 englischen Künstlern.

v. S.

Berlin. — Die in der öffentlichen Sitzung der *Königlichen Akademie der Künste* am 27. Januar 1898 zum Geburtstage Seiner Majestät des Kaisers und Königs von dem ersten ständigen Sekretär und Senator der Akademie Professor Dr. *Wolfgang v. Oettingen* in der Singakademie zu Berlin gehaltene Festrede, welche die Berechtigung einer „nationalen Kunst" erörtert und gegen den allgemein gültigen Charakter, der aller Wissenschaft und Kunst innewohnt, abwägt, ist im Verlage der Königlichen Hofbuchhandlung von E. S. Mittler & Sohn in Berlin (Preis 50 Pfg.) erschienen und dadurch weiteren Keisen zugänglich gemacht.

PERSONALNACHRICHTEN.

⊙ Aus Anlass der Eröffnung des *Berliner Künstlerhauses* ist dem Vorsitzenden des Vereins, Prof. *Ernst Körner,* und dem Architekten des Hauses, Prof. *Karl Hoffacker,* der Kronenorden 3. Kl. verliehen worden.

WETTBEWERBE.

Berlin. — Die *Friedrich Eggers-Stiftung zur Förderung der Künste und Kunstwissenschaften* in Berlin fordert zur Bewerbung um die ihr für den 1. April 1899 zu Stipendien zur Verfügung stehende Summe von 600 M. auf. Die betreffenden Anträge sind im Laufe des Monats Januar 1899 bei dem Königl. Baurat Herrn F. Schwechten, Berlin W., Lützowstrasse 68 III, einzureichen. Bei der bevorstehenden Verleihung werden diesmal in erster Linie Maler berücksichtigt, dann in nachstehender Reihenfolge: Kunstgewerbebeflissene, Kunstgelehrte, Architekten und Bildhauer.

Hildesheim. — In dem *Wettbewerb zur Errichtung eines Denkmals für Kaiser Wilhelm I. in Hildesheim* haben je einen Preis von 1000 M. erhalten die Bildhauer *F. Heinemann* (nebst den Architekten Prof. *J. Vollmer* und *H. Jassoy*) in Charlottenburg, Prof. *O. Lessing* in Berlin und *C. Steffens* und *Geiling* in Düsseldorf. Falls einer der preisgekrönten Entwürfe zur Ausführung gelangt, fällt der betr. Peis dem Verfasser des nach dem Urteile der Preisrichter viertbesten Entwurfes, dem Bildhauer *v. Klinkowström* in Charlottenburg zu. Eingelaufen waren 54 Preisarbeiten, von denen zwölf in die engere Wahl kamen. -u-

Berlin. — Zur Erlangung eines *Umschlages* für die „Berliner Architekturwelt" auf beliebig farbigem Papier durch einfarbigen Buchdruck herstellbar, wird hiermit ein *allgemeiner Wettbewerb* ausgeschrieben. In der Komposition werden den Bewerbern keinerlei Beschränkungen auferlegt, der Entwurf soll jedoch einen dem Inhalte der Zeitschrift entsprechenden ernsten und vornehmen Charakter tragen. Die Entwürfe sind für eine Blattgrösse von 40 cm Höhe und 28 cm Breite zu berechnen und sollen folgende Aufschrift tragen: Berliner Architekturwelt, Jahrgang, Heft. Ernst Wasmuth, Berlin W, 1898. Ausserdem ist das Signet der Verlagshandlung, der auf der Vorderseite jedes Heftes der „Berliner Architekturwelt" befindliche Adler, mit anzubringen. Die Anordnung der Schrift bleibt den Bewerbern überlassen. Die Entwürfe sind spätestens bis zum 31. Dezember d. J., abends 6 Uhr, an die Architekturbuchhandlung von Ernst Wasmuth, Berlin W., Markgrafenstrasse 35, abzuliefern. Für auswärtige Sendungen gilt der Poststempel des 31. Dezember d. J. Verspätet eingereichte Entwürfe bleiben unberücksichtigt. Es gelangen drei Preise zur Verteilung: ein erster Preis von 500 Mark, zwei zweite Preise von je 250 Mark, welche in dieser Weise unter allen Umständen verteilt werden.

DENKMÄLER.

*** *Denkmälerchronik.* Bei dem Wettbewerb um ein Kaiser Wilhelm-Denkmal für *Hildesheim* wurde der erste Preis dem Entwurfe des Bildhauers *Heinemann* in Charlottenburg, der zweite dem von Prof. *Otto Lessing* in Berlin, der dritte dem des Bildhauers *Steffens* in Düsseldorf zuerkannt. — Die Ausführung des Denkmals für Werner Siemens, das als Seitenstück zu dem Denkmal Krupp's von Ernst Herter vor dem Haupteingange zur technischen Hochschule in Charlottenburg aufgestellt werden soll, ist dem Bildhauer *Wilhelm Wandschneider* übertragen worden. — Das Comité für das Denkmal Richard Wagner's, das in Berlin errichtet werden soll, hat beschlossen, einen allgemeinen Wettbewerb unter den deutschen Künstlern auszuschreiben. Um den Bewerbern unnötige Kosten zu ersparen, sollen die Skizzen nur in einem Zehntel der beabsichtigten Grösse hergestellt werden. Aus dem allgemeinen Wettbewerb will man dann bis zu zehn Entwürfe auswählen, deren Schöpfer gegen eine angemessene Entschädigung zu einem engeren Wettbewerb aufgefordert werden sollen. Über die Platzfrage ist noch keine Entscheidung getroffen worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Krakau. — In dem dreistöckigen Hause in der Floriansstrasse, in dem Matejko gelebt hat, ist ein *Matejko-Museum* angelegt worden. Es ist ein altes Haus in schwerem Barockstil, das nach den Angaben des Meisters erneuert ist. Der wichtigste Raum ist der mit schönen Venezianer und Florentiner Möbeln möblierte Salon, wo Skizzen zu seinen Gemälden, seine letzte Palette umgeben von einem silbernen Kranz, einem Geschenk der Warschauer Maler, Flöte, Klarinette und Lyra seines Vaters und andere Erinnerungen vereinigt sind. Von besonderem Interesse ist ein goldener Ring mit einem Stein in Form eines schwarzen Sargdeckels, ebenfalls ein Geschenk polnischer Maler. In dem Sarge schlummert symbolisch Polens Freiheit. Drückt man auf eine erhabene Stelle, so öffnet sich der Sargdeckel und es steht der Rächer auf, ein goldener Sensenmann. *v. GR.*

*** Die Summe der Verkäufe auf der *grossen Berliner Kunstausstellung* beträgt 225000 M. Der Staat hat diesmal nur für 15000 M. Erwerbungen gemacht.

A. R. *Aus Schulte's Kunstausstellung in Berlin.* Die am 9. Oktober eröffnete Ausstellung ist schon die zweite nach der Sommerpause. Den Kernpunkt der ersten bildete eine Sammlung von Gemälden russischer, insbesondere finländischer Künstler, die nur von neuem die bekannte Thatsache bestätigten, dass die moderne russische Malerei fast völlig unter dem Einflusse der französischen, insbesondere der Pariser Malerei steht, deren verschiedene Richtungen, mit Vorliebe freilich die extremen, sie getreulich widerspiegelt. Kein russischer Maler hält seine Bildung für abgeschlossen, bevor er sich nicht einige Zeit in Paris aufgehalten hat. Der nationale Zug, den man hier und da zu erkennen glaubt, liegt fast ausschliesslich in der Wahl der Motive. Scharf ausgeprägte Individualitäten waren übrigens nicht in der Ausstellung vertreten; aber man würde Unrecht thun, wenn man nach einer durch den Zufall zusammen-

gewürfelten Sammlung einen Schluss auf den gegenwärtigen Stand der russischen Malerei ziehen wollte, die sich übrigens im vorigen Jahre in München von einer viel günstigeren Seite gezeigt hat. Die zweite Herbstausstellung hat zum Teil auch einen internationalen Charakter, indem sie u. a. 80 Landschaften, Genrebilder und Stillleben französischer Künstler enthält, die in der Mehrzahl nach starker poetischer Stimmung bei feiner sorgsamer Durchführung streben. Es scheint sich durch sie eine Reaktion einerseits gegen den Impressionismus, anderseits gegen die grobnaturalistische Spachtelmalerei vorzubereiten. Einige sind schon vereinzelt in Deutschland erschienen, wie z. B. *Billotte*, der Maler der Steinbrüche, *E. Duez*, der sich mehr und mehr vom Genre zum landschaftlichen Stimmungsbild wendet, und *M. J. Iwill*, der Maler der Nordseedünen und der nordfranzösischen Flussuferlandschaften im Sommersonnenglanz. Neu waren für uns *H. Paillard*, *L. Monod* und der im letzten Heft der „Zeitschrift" charakterisierte *Ch. Cottet*, der in Berlin allerdings nicht sehr bedeutend vertreten ist. — Eine grosse Überraschung ist den Verehrern *Max Klinger's* durch die Ausstellung von 14 Ölgemälden bereitet worden, die zusammen einen Cyklus bilden und, wie ihr Format zu erkennen giebt, zusammen den Schmuck eines Raumes gebildet haben. Nur wenige haben von der Existenz dieser Bilder gewusst, die Klinger in den Jahren 1884 und 1885 für eine Villa in Steglitz bei Berlin ausgeführt hat, die vor einigen Jahren nach dem Tode ihres Besitzers abgebrochen wurde. Jetzt sind diese Bilder wieder aufgetaucht. Sie spiegeln in überaus interessanter Weise das Entwicklungsstadium wieder, in dem sich Klinger damals befand, die starken Einflüsse, die er von Böcklin, daneben aber auch von anderen Vertretern der heroischen Landschaft empfangen hatte. Es sind drei Hochbilder mit idealen Landschaften südlichen Charakters und eine Reihe von „Meeresidyllen", von Strandbildern und Partien von der hohen See mit der bunten, lustigen Gesellschaft von Seecentauren, Tritonen und Najaden, die in den schäumenden Fluten dahingleiten oder auf Muschelwagen fahren oder miteinander ihre losen, übermütigen Spiele treiben. Der Humor, den Klinger hier zeigt, ist fein und diskret. Er schlägt nirgends, wie oft bei Böcklin, ins Groteske und Derbe über, so dass man beinahe das ruhige Behagen empfindet, wie vor ähnlichen Darstellungen auf altgriechischen Vasen oder auf pompejanischen Wandgemälden. Aber grösseren Reiz als der Inhalt der Darstellungen bieten ihre koloristischen Vorzüge, die heitere, frische Färbung, die sich dem Charakter des dekorativen Stils vortrefflich anpasst. Klinger hat seitdem nichts so Harmonisches geschaffen, und man wird denen nicht Unrecht geben können, die behaupten, dass er seitdem überhaupt nichts Besseres gemalt hat. — Eine Sammelausstellung seiner neuesten Werke — mythologische und symbolische Darstellungen, Bildnisse in Öl und Pastell, Feder- und andere Zeichnungen — hat der Düsseldorfer *Alexander Frentz* veranstaltet, die den eigenartigen, geistvollen Künstler auch als Porträtmaler von einer vorteilhaften und für uns neuen Seite zeigen. Der Schwerpunkt seines Schaffens liegt aber nach wie vor in seinen Zeichnungen, und wir machen dabei die erfreuliche Beobachtung, dass er sich mehr und mehr von dem unfruchtbaren und unverständlichen Symbolismus, der bisher seine Kompositionen erfüllt hatte, abkehrt und sich in Ausdrucksformen zu bewegen anfängt, die eine deutlichere Sprache reden. Das Erfreulichste leistet er immer noch, wenn er seine Motive aus der Welt der antiken Mythe schöpft oder einen tiefsinnigen dichterischen Gedanken zu erläutern sucht. *Peter Janssen*, der Düsseldorfer Akademiedirektor, hat eine Reihe von Studien in Aquarell- und Kaseïnfarben ausgestellt, die er während einer Reise durch Spanien gesammelt hat. Es sind meist humoristische Scenen aus dem Volksleben, denen hie und da sogar ein satirischer Zug in der Art des Goya anhaftet, wie z. B. einer Kondolenzscene nach einem Begräbnis. Mit voller Unbefangenheit und naiver Empfänglichkeit hat sich Janssen den neuen Eindrücken hingegeben, und dass er ihnen auch künstlerisch durchaus gerecht geworden ist, ist ein Beweis für die Frische, die er sich im steten Verkehr mit der Jugend bewahrt hat. Dieselbe sich immer gleich bleibende geistige Frische, die Rüstigkeit des Schaffens und die schier unerschöpfliche Kraft in der Charakterisierung seiner Gestalten bewundern wir auch an seinem Düsseldorfer Lehrkollegen *Eduard von Gebhardt*, der uns unverhofft schnell nach dem „Elias" mit einem neuen Werke überrascht hat: Christus und Nikodemus. Der Künstler führt uns in die Studierstube eines Gelehrten des humanistischen Zeitalters. Christus lehnt am Fenster, durch das der Mond seinen kalten, bleichen Schein wirft, während sein Gast auf seinem Lehnstuhl am Schreibtisch Platz genommen hat. Auf das rötliche, wohlgenährte Gesicht des braven Mannes, den der Drang nach Erkenntnis zu dem göttlichen Lehrer getrieben hat, fällt das warme Licht einer nicht sichtbaren Lampe. Ein interessantes, koloristisches Problem ist hier mit einer Virtuosität gelöst worden, die den sechzigjährigen Meister noch als Vorwärts- und Aufwärtsstrebenden zeigt. Aber das Beste an dem Bilde ist doch die Charakteristik des prächtigen alten Mannes, ein Meisterstück, das man dicht neben die besten Gestalten Dürer's stellen kann. In der Erscheinung Christi hat sich Gebhardt wie immer an den Typus gehalten, den er vor Jahrzehnten festgestellt und seitdem nicht mehr wesentlich geändert hat.

London. — *Die Herbstausstellung in der New-Gallery.* Die diesjährige Herbstausstellung des obigen Instituts bildet ein seltsames Gemisch von alter und neuer Kunst: Italienische Renaissance und moderne Pariser Atelierbilder. Im Südsaale der Galerie finden wir eine italienische Abteilung von alten Gemälden und diversen anderen Kunstgegenständen, die in der Hauptsache der bekannte Bilder- und Antiquitätenhändler Bardini, aus dem Palazzo Mozzi in Florenz, hierher sandte. Die Wände der beiden anderen grossen Säle sind mit modernen französischen Gemälden geziert. Viele der von Signor Bardini ausgestellten Gegenstände gewähren ein so überwiegend historisches Interesse, dass ihre Erwähnung nicht hierher gehört. Anders dagegen steht es mit seinen alten Bildern, Bronzen und Majoliken. Vor allem beansprucht unsere Aufmerksamkeit eine kleine „Judith" mit einigen interessanten Unterschieden, die dies Bild gegenüber dem in den Uffizien befindlichen aufweist. Letzteres wird unzweifelhaft als eins der besten von den kleineren Werken *Botticelli's* angesehen. Der Besitzer des neuentdeckten Bildes hat die Offenheit und den Mut gehabt, eine vorzügliche Photographie des Uffizienbildes unter das seinige zu stellen. Infolgedessen ist die Kritik ohne weiteres im stande zu konstatieren, dass das hier ausgestellte Bild bedeutende Schwächen, nicht nur im figürlichen Teil, sondern auch sogar in der Gewandung u. s. w. im Gegensatz zu dem Florentiner Werke, erkennen lässt. Dennoch kann man mit Sicherheit behaupten, dass die Entstehungszeit beider Werke annähernd eine gleichzeitige war. Da von den Schülern *Botticelli's*, unter seiner eigenen Aufsicht, des Meisters Werke vielfach kopiert und variiert wurden, so ist es sehr wahrscheinlich, dass wir hier ein derart entstandenes Gemälde vor uns haben. Bardini's „Jason" und „die Eberjagd" werden mit Annehmbarkeit

Piero di Lorenzo zugeschrieben. „Moses in der Wüste" ist ein unbestrittenes Werk von *Francesco Ubertini.* Schliesslich ist noch ein recht interessantes Bild von *Lorentino* zu erwähnen, das eine kleine Madonna darstellt. Dies Bild erinnert an andere Werke des Malers, die sich in seiner Vaterstadt Arezzo in den dortigen Kirchen befinden. Unter den Werken der Kleinkunst, die Bardini sandte, muss eine prachtvolle alte Schüssel von *Giorgio* aus Gubbio hergestellt und von ihm bezeichnet, hervorgehoben werden. Der noch heute unerreichte Glanz seiner Arbeiten wird derartig geschätzt, dass in London Phantasiepreise für dieselben gezahlt werden. Unter den Bronzen nimmt die erste Stelle ein vergoldetes venezianisches Jagdhorn ein. Alt ist das Stück jedenfalls, aber ich müsste mich sehr irren, wenn sich in dem Louvre nicht die „Replica" befindet. Da jedoch der Gegenstand besonders schön ausgeführt ist, so mag es auch das Original sein! Die französische Abteilung hat eine ganze Anzahl recht guter Porträts aufzuweisen. So namentlich von *Benjamin Constant, Bordes, Laurens* und *J. J. Weerts.* Alsdann zwei sehr hübsche Landschaften von *Bilotte.* Gleichfalls bieten Interesse die Arbeiten von *M. Gérôme*, von *Raphael Collin* und dem Ehepaar *Demont.* Die hier ausgestellten Porträts von dem Minister Hanotaux, von Saint-Saëns und Ravaisson hatten bereits in Frankreich die allgemeine Aufmerksamkeit des Publikums und der Kritik auf sich gelenkt, so dass die letztere hier nicht benötigt erscheint.

♂

München. — Vom 19. November bis 1. Januar 1899 findet die I. Internationale photographische Kunstausstellung des Münchener Vereins bildender Künstler „Secession" statt. Es werden neben Deutschland und Deutsch-Österreich die Schweiz, Frankreich, Belgien, Holland, Russland, England und Amerika vertreten sein. Danach ist anzunehmen, dass sich diese erste photographische Ausstellung ihrer künstlerischen Qualität nach den bekannten übrigen Unternehmungen der Vereinigung bildender Künstler würdig anschliessen wird.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Von der Wiener Secession. Der Bau des Secessionsgebäudes auf dem Getreidemarkt, „Wienzeile Nr. 2", geht seiner Vollendung entgegen und wird im Oktober dieses Jahres fertig sein. Das Haus wird mit einer Ausstellung feierlich eröffnet — der zweiten Veranstaltung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs. Nach dem glänzenden Erfolge, welchen die Wiener Secession mit ihrer ersten Ausstellung im Frühjahre dieses Jahres, in den gemieteten Sälen der Gartenbaugesellschaft erzielt hatte, erwartet man jetzt mit Spannung den Einzug in ihr eigenes Haus. Die Vorarbeiten für diese Herbstausstellung, welche von Ende Oktober bis Weihnachten dauern wird, sind bereits beendet. Als letzter Einlieferungstermin in Wien ist der 15. Oktober festgesetzt.

VERMISCHTES.

A. R. Das *„Künstlerhaus" in Berlin*, das neue Heim des Vereins Berliner Künstler, ist am 15. Oktober feierlich eröffnet worden, nachdem der Um- und Erweiterungsbau des vom Verein angekauften, zweistöckigen Hauses in der Bellevuestrasse 3, dicht am Potsdamer Platz, also im vornehmsten Teile von Berlin und zugleich in der Nähe eines der Hauptmittelpunkte des Verkehrs, unter der Leitung des Professors *Karl Hoffacker* etwas über ein Jahr gedauert hat. Von dem alten Bau, einem palastartigen Wohnhause, sind nur die Umfassungsmauern stehen geblieben. Sonst hat sowohl die Fassade wie das Innere eine gründliche Umgestaltung erfahren. Das Erdgeschoss ist in der Mitte durch eine breite Eingangshalle durchbrochen worden, die zu einem Treppenhause führt, mit dem der Anbau beginnt. Im unteren Stockwerk des alten Baues sind zu beiden Seiten der Halle Ausstellungsräume für Kleinplastik und Kunstgewerbe, Restaurations- und Garderobenräume angeordnet worden, während das obere, vom Treppenhause zugängliche Geschoss nach der Strassenseite völlig von einem grossen Festsaale eingenommen wird, der durch ein weites Oberlicht im Tonnengewölbe erhellt wird, um auch gelegentlich als Ausstellungsraum dienen zu können. Darum konnten auch die Fenster des oberen Stockwerks bis auf die beiden Eckfenster zugemauert werden. Die dadurch gewonnene Fläche schmückt an der Aussenseite eine in Glas-Mosaik ausgeführte Darstellung der Architektur, Plastik und Malerei unter dem Schutze Dürer's. Es ist das weithin leuchtende Wahrzeichen des Hauses. Die eigentlichen Ausstellungsräume liegen im Hinterhause, in der halben Höhe des oberen Stockwerks des Vorderhauses. Sie bestehen aus drei Oberlichtsälen, bei denen endlich die schwierige Beleuchtungsfrage zu allseitiger Zufriedenheit gelöst zu sein scheint, und drei Seitensälen. Im Hinterhause liegen auch die Gesellschaftsräume (diese unter den Ausstellungssälen) und die Geschäftsräume des Vereins. Eine nähere Würdigung der künstlerischen Ausstattung des neuen Hauses, in dem Hoffacker zum erstenmal auch eine grosse architektonische Aufgabe mit glänzendem Erfolge gelöst hat, und der Eröffnungsausstellung behalten wir uns vor.

Rom. — Der Gedanke der *Erweiterung der „passegiata archeologica"*, der Lieblingsplan Guido Bacelli's, tritt mit seiner abermaligen Ernennung zum Unterrichtsminister wieder in den Vordergrund, insofern er einen bezüglichen Gesetzentwurf in der Kammer einbringen will. Die Aufdeckung der noch verdeckt liegenden nördlichen Teile des Forum Romanum, der südlichen des Forum Trajanum und endlich der des Augustus-Forums, mit anderen Worten die Niederlegung des um den unteren Teil der via Cavour sich gruppierenden Stadtteils würde ein zusammenhängendes riesiges Ruinenfeld von der Trajanssäule bis zum Südrand des Palatin und von den Quadermauern des Tabulariums, auf denen jetzt der Senatorenpalast des Kapitols steht, bis zum Ostrande des Kolosseums und der Titusthermen schaffen. Schade, dass die an und für sich ja nicht so sehr bedeutenden Kosten, etwa sechs Millionen Lire, für Stadt und Regierung wahrscheinlich Grund bieten werden, dem Gedanken gegenüber kühl bis ans Herz zu bleiben. Mehr Aussicht auf endliche Verwirklichung hat ein Gesetzentwurf Bacelli's, der die vielfachen Fragen des Besitzes von Staat, Gemeinden und Privaten an Kunstdenkmälern und Bauresten des Altertums regeln will. *v. Gr.*

⊙ Mit dem *Skioptikon* sind kürzlich in Berlin Versuche gemacht worden, aus denen sich ergab, dass auch ausübende Künstler diesen Apparat mit Nutzen verwenden können. Bei einem Besuch, den der Kaiser in der Werkstatt des Professors *Rudolf Siemering* abstattete, um dessen Skizzen zum Standbild König Friedrich Wilhelms I. für die Siegesallee zu besichtigen, wurden die kleinen Skizzen durch den Kunsthistoriker *Dr. Berthold Daun* mit Hilfe des Skioptikons in der Grösse, die sie in Wirklichkeit erhalten sollen, auf die Wand projiziert. Durch diese Methode wird die Beurteilung der zukünftigen Wirkung eines monumentalen Werkes schon im Stadium der Skizze wesentlich erleichtert.

v. G. An den seinerzeit aufgefundenen *Wandgemälden* in der Burg Lochstädt werden, wie man der „K. H. Z." aus Pillau mitteilt, Restaurationen vorgenommen, und zwar sind zur Ergänzung der dekorativen Malerei einstweilen von Künstlerhand Kohlenreissvorzeichungen gemacht worden. In einem benachbarten Raume hat die Beseitigung der Tünche noch „Die drei Weisen aus dem Morgenlande" und den „Heiligen Georg" ans Tageslicht gezogen. Die grelle Beleuchtung dieser Bildfragmente wird durch eine farbenprächtige Abblendung des Fensters im Tone alter Kirchengemälde in der nötigen Weise gedämpft. Ferner sind noch Bilder einiger Hochmeister in mittelalterlich steifer Grandezza blossgelegt.

v. G. *Die Erneuerung des Zwingers in Dresden* erweist sich als eine sehr umfangreiche und schwierige Aufgabe der damit betrauten Herren Hofmaler F. Schulz, Maler K. Seifert und Bildhauer Ohlendiek. Sie geschieht in folgender Weise. Zunächst werden alle Ornamente mit Natronlauge abgewaschen und die schadhaft gewordenen Stellen von Bildhauer und Maurer wieder ersetzt. Diese letztere Arbeit ist sehr umfangreich, denn die Verwitterung hat an manchen Stellen bedeutende Fortschritte gemacht. Dann werden alle mit Cement verputzten Stellen mit Salzsäure bestrichen, um den im Cement enthaltenen Salpeter zu beseitigen, worauf alle diese Stellen gefirnisst werden. Es folgt dann ein zweimaliger dünner Überzug mit Ölwachsfarbe und zum Schluss ein einmaliger Anstrich mit Wachsfarbe, um den matten Sandsteinton zu erzielen. Die bereits fertigen und wieder abgerüsteten Teile lassen erkennen, dass die eigenartigen und charakteristischen Formen dieser glänzendsten und anmutigsten Verkörperung des Barockstils in keiner Weise durch die Erneuerung gelitten haben.

v. Gr. *Brescia* hat in diesen Tagen die *400jährige Jubelfeier* des Geburtstages seines berühmtesten Sohnes Alessandro Buonvicino, nach einem Beinamen der Familie *Moretto* genannt, gefeiert. Ein Standbild des Künstlers von dem Brescianer Bildhauer Ghidoni wurde in Gegenwart der Minister Finocchiaro-Aprile und Fortis, von Unterstaatssekretären, Senatoren und Abgeordneten enthüllt. Die Festrede bei dieser Feier hielt der Unterstaatssekretär im Unterrichtsministerium Bonardi, einen Festvortrag im Theater Prof. Molmenti. Dieser knüpfte an die Wiedergabe der wenigen lebensgeschichtlichen Notizen, die wir von dem Leben des erst neuerdings von der Kunstgeschichte voll gewürdigten Meisters besitzen, eine Schilderung seines künstlerischen Werdegangs. Moretto, von lionardeskem Geist berührt, hat seine Hauptanregungen von der Schule von Venedig empfangen; durch die Würde, den Zug von Schwermut seiner Bildnisse, die tief innerliche oft visionäre Religiosität seiner Andachtsbilder aber entfernt er sich doch auch wieder weit von der lebens- und genussfrohen Schule der Lagunenstadt. Eine Vergleichung der Assunta von Moretto im Duomo vecchio von Brescia mit der Tizian's wird diesen Unterschied am klarsten beleuchten; zur Vergleichung ist vielleicht noch ein etwas älterer Brescianer Meister Romanino (geb. 1485) heranzuziehen. Molmenti schloss mit dem Gedanken, dass die strenge ideale Kunstauffassung Moretto's der modernen Strömung der Kunst doch vielleicht nicht so fern liege, als es auf den ersten Blick scheinen möchte. Etwa 40 Originalwerke Moretto's, die sich meist in der Provinz Brescia befinden, und eine Anzahl von Reproduktionen seiner Meisterwerke im übrigen Italien und im Ausland (Frankfurt a. M., Städel'sches Institut; Wien, Belvedere; Berlin, Museum) sind aus Anlass der Feier in Brescia vereinigt.

Dresden. — Während der Bau des *neuen Künstlerhauses* infolge von Schwierigkeiten, welche die Verlegung des das Bauareal durchfliessenden Mühlgrabens ergeben, noch nicht beginnen kann, steht die zukünftige Gestaltung des Baues bereits fest. Das Gesellschaftshaus wird ein Barockbau mit reich gehaltener farbiger Fassade werden, der in seinen Formen mit dem gegenüberliegenden Zwinger harmoniert. Das Erdgeschoss erhält ein stilvoll eingerichtetes Restaurant, eine Halbetage die Klubräume der Kunstgenossenschaft, das sich darüber erhebende 9 m hohe Obergeschoss unter anderem zwei Säle, die direkt nebeneinander liegen und miteinander verbunden werden können. Die oberen Geschosse werden neben Wohnungen u. s. w. auch eine Anzahl Malerateliers enthalten, vor denen sich Plattformen zum Freilichtmalen befinden. Letztere Einrichtung entspricht einem dringenden Bedürfnis, da solche Einrichtungen in Dresden noch nicht bestehen. *v. Gr.*

M. B. *Vom Ulmer Münster.* Die Hauptarbeit in den letzten beiden Jahren war die Ausbesserung der Wände im Hochschiff und die Bemalung der Decke. Diese Arbeit ist nun in der Hauptsache vollendet und eben ist man daran, den letzten Rest der Gerüste abzunehmen; Hand in Hand damit ging die neue Verglasung der Fenster in einfachen Mustern, wobei die alten Zunftscheiben, unter anderem ein kolossaler Fisch, wieder Verwendung finden. Im nördlichen Seitenschiff wurden drei neue Fenster eingesetzt und zwar, als Stiftung des Kaufmanns Egelhaf in Mannheim und der Mathilde Wechsler in Ulm von Burckhard in München: Die Heimkehr Davids mit der Bundeslade und der Salomonische Tempelbau; dann das Heimfenster, eine Stiftung der Familie des verstorbenen langjährigen Bürgermeisters Heim, gemalt von Jettener in München, darstellend die Wiederaufbauung der Mauern Jerusalems und die Gesetzgebung von Esra. Ein drittes Fenster wurde eingesetzt von Burckhard & Sohn in München und gestiftet von Frau Anna Barb. Zorn, darstellend: wie Jesaias im Geiste den leidenden Knecht Gottes sieht, und Jeremias auf den Trümmern Jerusalems. In Arbeit ist ein weiteres Fenster, das Kaisergedächtnisfenster über dem Portal der südlichen Seitenschiffhalle. Diese beiden Seitenschiffhallen, welche viele Jahre hindurch unzugänglich waren, sind jetzt wieder hergestellt, und im südlichen hat man das Messnerstübchen eingerichtet. Eine weitere schwierige Arbeit war die Aufstellung eines neuen Glockenstuhls von Schmiedeeisen im Hauptturm. Kleinere Reparaturarbeiten erfolgten an den grossen Strebepfeilern des Hauptturms und an der Bessererkapelle, wo die unschöne Galerie entfernt und wieder ein steiles Dach aufgesetzt wurde. Die Thüre zur Gruft der Neidhardt'schen Kapelle wurde ebenfalls erneuert mitsamt der Inschrift und Wappentafel. Von neuen plastischen Arbeiten sind noch zu erwähnen die Standbilder der Apostel Paulus und Matthäus von Bildhauer Federlen.

VOM KUNSTMARKT.

Berlin. — Am 26. Oktober und den folgenden Tagen versteigert *Rud. Lepke* den Kunstnachlass des † Herzogs von Sagan, gerahmte Kupferstiche, französische Bronzekronen und Appliques, Louis XVI.-Pendulen, Meissener, Berliner, Ludwigsburger und Japanisches Porzellan, Teppiche, Miniaturen u. s. w. Daran schliesst sich eine Sammlung von Münzen, Medaillen und Kupferstichen aus dem Besitze des Oberst von Krause und andere Antiquitäten und moderne Kunstgegenstände aus Privatbesitz. Der Katalog ist soeben erschienen und wird von genanntem Hause auf Verlangen zugesandt.

Eingänge für das Kunstgeschichtliche Institut zu Florenz seit dem 9. Mai 1898. Stiftungen: Frau M. S. durch P. H., Dresden, 100 M. (zweite Stiftung). — Baumeister R. Guthmann, Wannsee bei Berlin, 1000 M. — Jahresbeitrag zum Verein zur Förderung des kunstgeschichtlichen Instituts: Dr. U. Thieme, Leipzig, 20 M. (zweiter Jahresbeitrag). — Otto Sommerfeld, Gr.-Lichterfelde bei Berlin, 25 M. — Dr. Robert Davidsohn, Florenz, 20 M. — Sigismund Blumner, Florenz, 20 M. — Frau Ida Kroenert, Dresden, 30 M. — Frau Olga Günther, Dresden, 30 M. — Frau Rosa Fischel, Dresden, 20 M. — Dr. Paul Hermann, Direktorial-Assistent an der Kgl. Skulpturensammlung, Dresden, 20 M. — A. Bayersdorfer, Konservator an der Kgl. Pinakothek München, zwei Jahresbeiträge zu 20 M. — Prof. Dr. Henry Thode, Heidelberg, 20 M. — Prof. Dr. Max Gg. Zimmermann, Berlin-Grunewald, 20 M. — Prof. Dr. von Oechelhaeuser, Karlsruhe, 20 M. — Jakob Fries, Frankfurt a. M., 20 M. — Georg Speyer, Frankfurt a. M., 20 M. — Hauptmann a. D. von Graevenitz, Schriftsteller, Charlottenburg, 20 M. — Dr. Paul Weber, Privatdocent, Jena, 20 M. — Dr. jur. P. Heimann, Breslau, 20 M.

Berlin-Grunewald, 15. September 1898.

Der Kassierer: M. G. Zimmermann.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt der Firma **Schleicher & Schüll in Düren**, betr. *Pauspapiere* bei, die wir der Aufmerksamkeit unserer Leser empfehlen.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 3. 27. Oktober.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. – Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DAS NEUE KÜNSTLERHAUS IN BERLIN.

Es war zu Ende der sechziger Jahre, als zuerst im Schosse des am 19. Mai 1841 begründeten Vereins Berliner Künstler der kühne Gedanke an ein eigenes Heim auftauchte, dessen Verwirklichung seitdem mit regem Eifer betrieben wurde, der aber vielleicht noch lange nicht in die That umgesetzt worden wäre, wenn nicht der Zufall einen starken Druck ausgeübt hätte. Zu der grossen internationalen Kunstausstellung, die 1891 zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens des Vereins unternommen wurde, hatte der Magistrat der Stadt Berlin 300000 M. unter der Bedingung hergegeben, dass die Summe zurückgezahlt werden sollte, wenn das Unternehmen einen Überschuss ergeben würde. Dieses Ereignis trat wider Erwarten ein; aber als der Künstlerverein stolzen Mutes die 300000 M. zurückerstatten wollte, lehnte sie der Magistrat nicht minder stolz und grossmütig mit dem Bemerken ab, dass sie zum Bau eines Künstlerhauses verwendet werden sollten, aber — und nun kam der Druck — nur, wenn das Künstlerhaus bis zum Jahre 1900 erbaut werden könnte. Es ist bekannt und begreiflich, dass Künstler das, was sie einmal haben, nicht gern wieder herausgeben, und dadurch kam die Sache plötzlich in schnellen Fluss. Noch unter dem Präsidium Anton von Werner's fertigte *Karl Hoffacker* einen Entwurf nach dem anderen; eine feste Gestalt gewannen die Projekte aber erst, nachdem ein passendes Grundstück gefunden worden war. Inzwischen war *Ernst Körner* Vorsitzender des Vereins geworden, und ihm gelang es, durch die Heranziehung reicher Kunstfreunde, die den ehrenvollen Titel „Donatoren" erhielten, den Baufonds so zu verstärken, dass im Sommer 1897 mit dem Bau begonnen werden konnte.

Es sollte nur ein Um- und Erweiterungsbau werden, da auf dem Grundstück Bellevuestrasse 3 ein zweigeschossiges, palastartiges Wohnhaus von 25 Meter Breite und 24 Meter Tiefe mit schöner Sandsteinfassade stand, das so gut es ging noch verwertet werden sollte. Aber es kam anders. Je weiter die Bearbeitung der Pläne vorschritt, desto mehr ergab sich die Notwendigkeit einer radikalen Umgestaltung des Vorderhauses und das letzte Ergebnis war, dass von dem alten Bau nur die Frontmauer und ein Teil der seitlichen Umfassungsmauern stehen geblieben ist. Die Baukosten sind schliesslich so hoch angewachsen, dass für dieselbe Summe auch ein von Grund aus neues Gebäude hätte errichtet werden können. Ob aber dann eine so wirksame Steigerung des Eindrucks, den der Eintretende jetzt empfängt, ob so malerisch reizvolle Durchblicke und Raumbildungen erzielt worden wären, wie es jetzt bei dem im Innern übrigens nicht mehr erkennbaren Flickwerk gelungen ist, ist zweifelhaft, sogar unwahrscheinlich. Wir haben also volle Ursache uns des Gewordenen zu freuen, zumal da auch die Fassade eine veränderte, dem neuen Zwecke entsprechende Physiognomie erhalten hat. Freilich nur im wesentlichen durch eine äusserliche Dekoration. Das Berliner Künstlerhaus hat den Nachteil, dass es zwischen zwei Nachbarhäusern in der geradlinigen Strassenfront eingebaut liegt und nur durch einen Vorgarten, der wenigstens Platz für Wagenverkehr gewährt, von dem Bürgersteig geschieden ist. An eine monumentale Gestaltung des Äusseren, wie sie das freiliegende Künstlerhaus in Wien und das noch im Bau begriffene Münchener zeigen, war also in Berlin nicht zu denken. Trotzdem ist es Hoffacker doch gelungen, der Fassade einen individuellen, künstlerischen Accent zu geben.

Die Einfahrt zur Rechten ist geblieben, aber vertieft worden, um die Verbindung mit dem hinteren Anbau zu erreichen. In der Mitte des Erdgeschosses ist aber durch die gelben Rustikaquadern ein Portal durchgebrochen worden, das zu einem von Korbbogen überwölbten, etwas niedrigen, aber dadurch gegen die äusseren Temperatureinflüsse geschützten Flur führt, an dessen Ende der neue 51 Meter tiefe Anbau mit dem Treppenhause beginnt. Das obere Stockwerk der Fassade wurde bis auf die beiden Fenster an der Ecke vermauert, weil der dahinter liegende Raum, der Festsaal, sein Licht von oben empfängt. Der dadurch an der Fassade gewonnene Raum wurde im mittleren Teil benutzt, um gewissermassen das Schild des Hauses auszuhängen. Ueber dem Eingangsportal prangt in architektonischer und ornamentaler Umrahmung ein nach dem Karton von *Hans Koberstein* ausgeführtes Glasmosaikbild, das in strenger Stilisierung den Bund der drei Künste unter dem Schutze Dürer's, dessen Büste die Komposition krönt, darstellt. Links die Plastik, in der Mitte eine romanische Kirche in einer sonnigen Landschaft, rechts die Malerei. Schon das Aushängeschild soll darauf vorbereiten, dass auch in der Dekoration des Innern romanische Motive in nordisch-germanischer Fassung vorherrschen.

Zu beiden Seiten des Eingangsflures sind nach der Strasse zu Ausstellungsräume für Kleinplastik und Kunstgewerbe angeordnet und dahinter ein Erfrischungsraum für Ausstellungsbesucher, die Garderobe und die Geschäftsstelle des Vereins für deutsches Kunstgewerbe, der hier eine dauernde Ausstellung unterhalten will. Eine Marmortreppe am Ende des Flures stellt die Verbindung zwischen Vorder- und Hinterhaus her und führt zunächst auf halber Höhe des oberen Stockwerkes des Vorderhauses zu den eigentlichen Ausstellungsräumen, die aus drei Oberlichtsälen und drei Nebensälen mit Seitenlicht bestehen. Den Zugang zu dem ersten Oberlichtsaal, der in der Mittelachse des Gebäudes liegt und um den sich die anderen vier Ausstellungsräume gruppieren, vermittelt ein Portal mit reich in Holz geschnitzter Einfassung. Hier hat Bildhauer *Riegelmann*, der seit einigen Jahren in Berlin die alte Kunst ornamentaler Holzschnitzerei, besonders bei Kirchenbauten wieder zu Ehren gebracht hat, in der ornamentalen und figürlichen Ausstattung abermals den Grundton angeschlagen, der sich durch die Ausschmückung der Innenräume zieht. Zu beiden Seiten der Thür sind an den Wänden des Treppenhauses vorläufig nur in Gyps ausgeführte, aber für den Bronzeguss gedachte und darum grünlich patinierte Reliefs von *Hermann Hidding* befestigt. Auf dem zur Linken sehen wir den Kunstjünger, dem der Genius der Kunst von weitem das gelobte Land zeigt, und auf dem Relief zur Rechten wird der zum Manne gereifte, auf die Höhe des Ruhmes gelangte Künstler von seinem Genius der Sonne entgegengeführt.

Die Ausstellungsräume sind über rotbraun gestrichenen Holzpaneelen abwechselnd mit silbergrauen und lichtgrünen Stoffen bekleidet. Die Ausstellungskommission ist also in der Lage, je nach der Grundstimmung eines Gemäldes einen neutralen oder einen diskret hebenden Hintergrund zu wählen. Auch in der Anordnung des Oberlichtes scheint die richtige Mitte zwischen zu grell und kalt wirkender Beleuchtung und zwischen ungenügender Lichtzufuhr getroffen zu sein, so dass aller Voraussicht nach endlich einmal die alten Klagen verstummen werden. Freilich sind die Räume nicht für umfangreiche Ausstellungen genügend. Doch ist die Bestimmung getroffen worden, dass auch die Wände des Treppenhauses und der grosse Festsaal zu Ausstellungszwecken herangezogen werden sollen, und darum sind auch diese Wände in so neutralen Tönen dekoriert worden, dass sie die Wirkung der Bilder nicht beeinträchtigen können. Unter den Ausstellungsräumen liegen die Gesellschaftszimmer des Vereins: Kneipe, Billardzimmer, Bibliothek, Kegelbahnen u. s. w. und in einem hinteren Seitenflügel in vier Etagen übereinander die Geschäftsräume.

Von dem ersten Podest der Treppe, die zum Hinterhaus führt, steigt rückwärts eine zweiarmige Treppe zum Vorderhaus auf, die zunächst zu einem Vorflur, an dem zur Rechten ein kleiner Speisesaal liegt, und dann zu dem grossen Festsaale führt, dessen Architektur und Dekoration den Glanzpunkt der ganzen Anlage und zugleich der künstlerischen Leistung Hoffacker's bildet, der hier ein Meisterstück imposanter Raumbildung geliefert hat. Über dem Saale, der eine Grundfläche von 300 Quadratmetern hat, wölbt sich ein dreiteiliges, in der Mitte von einem Oberlicht durchbrochenes, hölzernes Tonnengewölbe, das die Stirnseiten des Saales oben kleeblattförmig begrenzt. Das Holz hat seine natürliche Farbe behalten; nur die Gurte und Bänder sind dunkel gebeizt. An der südöstlichen Schmalseite ist eine 50 Quadratmeter grosse Empore angebracht, über der *Max Koch*, von dem auch die Gemälde in den Deckenfeldern des Treppenhauses — Darstellungen aus der nordischen Götterwelt — herrühren, in die kleeblattförmige Wandfläche ein figurenreiches Bild sehr geschickt hinein komponiert hat: Apollo, der als Bringer der Künste zu den Erdenmenschen herabsteigt, die sich schüchtern aus dem Dunkel der Wälder zu dem lichtspendenden Gotte heranwagen. Die Lichtquelle ist so angeordnet, dass die Figuren in hellleuchtenden Umrissen, sonst dunkel, aus der Fläche heraustreten, wodurch besonders bei elektrischem Licht eine reizvolle Wirkung hervorgebracht wird. In der Färbung ordnet sich das Bild willig dem einfachen Grundton des Gewölbes unter.

An der gegenüberliegenden Seite ist eine 35 Quadratmeter grosse Bühne mit Ankleideräumen und sonstigem Zubehör errichtet worden, und in dem Bogenfelde darüber hat *Max Koch* in schwarzer und grauer Zeichnung auf dunkelrotem Grunde den mit dem Drachen kämpfenden Ritter Georg hoch zu Rosse dargestellt. Die Mitte der hinteren Langwand wird durch eine Musikloge durchbrochen. Pilaster aus rotem, weissgestreiftem Marmor gliedern in weiten Abständen die Wände des Saales, dessen Akustik sich am Tage und Abend der Eröffnungsfeier am 15. Oktober vortrefflich erprobt hat.

Mit berechtigtem Stolze dürfen die Künstler auf ihr Werk sehen, das sie doch zum grössten Teile ihrer eigenen Kraft verdanken. Mit Stolz darf aber auch der Erbauer dieses Hauses, Karl Hoffacker, auf seine Schöpfung blicken. Er hat seine Kraft bisher nur an Ausstellungsbauten bewährt, die nach kurzem Leben wieder verschwunden sind. Jetzt hat er gezeigt, dass er auch monumentalen Aufgaben gewachsen ist, und der Staat wird fortan mit ihm zu rechnen haben, wenn einmal wieder ein Bau in grossem monumentalen Stile geplant wird. Dem genialen Dekorateur hat sich jetzt auch der Architekt ebenbürtig erwiesen.

ADOLF ROSENBERG.

EINE REIHE HOLLÄNDISCHER LANDSCHAFTSBILDER IN DER AKADEMIE ZU VENEDIG

In der Akademie-Galerie zu Venedig befindet sich eine sehr interessante Reihe von elf reichstaffierten Landschaftsbildern holländischer Abstammung. Diese Bilder wurden in dem früheren Katalog dem Jan van de Velde, im neuen von A. Conti hingegen dem Adriaan van de Velde zugeschrieben.[1]) Diese Änderung kann nicht glücklich geheissen werden, wenngleich die Bilder ebensowenig von Jan wie von Adriaan herrühren können. Denn wenn die Zuschreibung an den als Maler ziemlich unbekannten Jan van de Velde wenig Anstoss erregen konnte, ist die an Adriaan van de Velde als ganz haltlos zu bezeichnen. Wir kennen mehrere Jan van de Velde, den wohl hier gemeinten Jan van de Velde II aber doch eigentlich nur als Zeichner und Kupferstecher, wenn er auch — allerdings ohne hinlängliche Begründung — als Meister einiger Bilder, eins z. B. im Museum zu Braunschweig (Tobias mit den Engeln) genannt wird. Er ist zwischen 1595 und 1597 zu Rotterdam geboren und 1642 gestorben. Schon im Jahre 1616 machte er sich durch eine Reihe radierter Landschaftsbilder bekannt. Die Art und Weise seiner Zeichnungsmanier ist jedoch von der unserer Bilderserie sehr verschieden. Ausser dem Vater dieses Künstlers, dem berühmten Kalligraphen, kennt man noch einen Künstler desselben Namens, Jan van de Velde III. Er ist aber nur als ziemlich mittelmässiger Maler einiger Stillleben (zwischen 1655—58 datiert) bekannt und kann ebensowenig in Betracht kommen.[1])

Dass die Bilder holländisch und nicht etwa vlämisch sind, worauf einige Anklänge an die frische und fliessende Rubens'sche Landschaftsbehandlung vielleicht hindeuten konnten, hat schon J. Ph. van der Kellen, der bewährte Kenner holländischer Kunst, erkannt. Wir haben auch ein Mittel, die Bilder annähernd zu datieren. Nach gütiger Mitteilung des Herrn Dr. E. W. Moes wurden nämlich einige von den Bildern im Jahre 1617 von C. J. Vissher in Kupferstich herausgegeben.

In jüngster Zeit haben die Bilder wieder eine neue Benennung erhalten. Zu meiner Verwunderung finde ich auf der Namenstafel folgende Angabe: „Copie da Stampe di Adriano van de Velde.“ Der Direktor der Galerie teilte mir mit, dass diese Änderung gemacht wurde gemäss der Aussprache eines namhaften holländischen Kunstforschers. Das muss natürlich auf einem Missverständnis beruhen, da Adriaan van de Velde, der übrigens erst um 1635 geboren ist, dergleichen Landschaften weder gestochen noch gemalt hat. Dass sie überhaupt Kopien sein sollten, streitet gegen die überaus frische und spontane Weise, in der sie gemacht sind.

Eine hartnäckige Tradition scheint diese Bilder mit dem Namen van de Velde zu verknüpfen. Ich kenne nur einen de Velde, an den unsere Bilder einigermassen erinnern könnten. Es ist Esaijas van de Velde. An ihn konnte unser unbekannter Künstler sich jedenfalls angelehnt haben: sein Stoffgebiet ist demjenigen des Esaijas ähnlich und seine geistreich flüchtige Pinselführung erinnert etwas an ihn.[2])

Die virtuose Hand dieses merkwürdigen Künstlers wirkt in der That Wunder. Ohne Anstrengung fast zaubert sie Rasen, Wolken, Häuser, Bäume, Menschen und Tiere sicher und charakteristisch auf die Metallplatten hervor. Wahre Improvisationen und als solche interessant, trotz vieler Fahrlässigkeiten und Flüchtigkeiten. Nur das Kolorit, wenn auch nicht ohne Feinheit, ist grau und unscheinbar ausgefallen.

Auf einer dieser Landschaften sieht man unter drohendem Himmel und bei stürmischem Wetter eine Windmühle dargestellt Gegen den Hintergrund der dunklen Wolken sausen die grossen Mühlenflügel

1) Kat. Nr. 115, 116, 118, 121, 122, 125, 126, 127, 130, 131, 132.

1) A. D. de Vries erwähnt in seinen „Biographischen Anteckeningen“ einen Jan van de Velde von Haarlem, der im Jahre 1642 22 Jahr alt war und einen Jan Janz van de Velde von Haarlem, der im Jahre 1643 23 Jahr alt war. Wohl derselbe.

2) Man vergleiche so das Winterbild mit den Schlittschuhläufern mit dem kleinen Winterbilde von Esaijas van de Velde in der Münchener Pinakothek.

herum, von kräftigem Fange des Windes gebogen. Auf einer anderen giesst der Regen in schrägen Strömen hinunter und breitet einen Schleier über eine kleine Gebirgsstadt im Hintergrunde. Dann kommt eine Winterlandschaft, wo Herren und Damen im Schlittschuhlaufen sich auf einem eisgedeckten Kanal tummeln. Vergoldete Schlitten in bizarren Formen (einer in Drachenform) von Pferden gezogen, deren Geschirre mit Klingeln besetzt sind, gleiten lustig schmetternd über das Eis. In einem fünften Bilde nimmt eine bunte Gesellschaft von Herren und Damen eine ländliche Kollation ein. Dann befindet man sich in einer Nachmittagsstunde am Ufer des Meeres. Eine Bucht schneidet sich weich in den Sand hinein. Ruinen eines alten Palastes, von Laubwerk bekränzt, liegen dabei. Unser Künstler wiederholt sich nie. Ein anderes Bild bietet einen Stadtanblick mit einem offenen Platze, wo phantastisch gekleidete Personen à la Callot einen grotesken Tanz aufführen. Und zuletzt als Gegenstück hierzu: Über einer weitausgedehnten, fruchtbaren Ebene erblickt man die Sonne matt golden durch Nebel hervorleuchten. Man fühlt die üppige Kraft des feuchten Bodens. Im Vordergrunde zieht eine kleine Schar Schnitter heimwärts.

EMIL JACOBSEN.

BÜCHERSCHAU.

Denkmäler der Baukunst. Zusammengestellt, gezeichnet und herausgegeben vom Zeichenausschuss der Studierenden der Königl. Technischen Hochschule zu Berlin, Lieferung XXVII. Deutsche Renaissance. Für den Buchhandel und Vertrieb Wilhelm Ernst & Sohn, Berlin W.

Die vorliegende Lieferung beginnt mit einer eingehenden Bearbeitung der bedeutenderen Schlossbauten deutscher Renaissance. Bei der Fülle des Stoffes findet nur ein Teil des vorhandenen Materials seine Erledigung in dieser Nummer, so dass auch die nächstfolgende Lieferung zum grösseren Teil noch in Anspruch genommen werden dürfte. Die Lieferung 27 enthält auf zwölf Blatt in Grossfolio (Preis 5 M.) folgende Schlossbauten: Schloss Gottesau in Baden, Schloss Baden, Dagobertsturm, Heidelberger Schloss, Schloss zu Heiligenberg, Schlosskapelle zu Liebenstein, ehemaliges Lusthaus zu Stuttgart, Altes Schloss daselbst, Schloss zu Tübingen (Thorbauten), Schloss Aschaffenburg, Schloss Isenburg zu Offenbach, Plassenburg bei Bamberg, Deutschordensschloss zu Mergentheim (Treppenhäuser), Alte bischöfliche Residenz zu Bamberg, Schloss Stern bei Prag, Belvedere und Waldsteinhalle in Prag, die ehemaligen Piastenschlösser zu Liegnitz, Brieg und Öls, Schloss Hartenfels zu Torgau, Schloss Leitzkau, Schloss zu Merseburg (Erker und Portal), Königl. Schloss zu Dresden (Treppenturm und Arkaden), Hamelsche Burg bei Hameln, Schloss zu Detmold und Schloss Brake bei Lemgo. Der Vorzug der vorliegenden Sammlung gegenüber ähnlichen Werken besteht in der Durchführung eines einheitlichen Massstabes für sämtliche zur Darstellung gebrachten Bauwerke, so dass eine vergleichende Übersicht ermöglicht wird, wie sie kein anderes Werk bietet. Hier erst bekommt man einen Begriff von den bedeutenden Grössenverhältnissen mancher Schlösser, wie beispielsweise der Schlossbauten von Aschaffenburg und Stuttgart gegenüber kleineren Bauwerken dieser Art. Die geometrischen Aufrisse und Schnitte sind im Massstabe von 1:200, die Grundrisse im Massstabe von 1:400, die Einzelheiten im Massstabe von 1:100 und 1:50 gezeichnet. Nur ausnahmsweise ist die perspektivische Darstellung gewählt, wie bei Schloss Stern, bei der Nordostecke des Heidelberger Schlosshofes, der Brunnenhalle im Schlosshof zu Heiligenberg, einer Ecke des Aschaffenburger Schlosshofes und einer Südansicht dieses Schlosses, der Rittertreppe und Komthurtreppe im Deutschordensschloss zu Mergentheim und der Alten bischöflichen Residenz zu Bamberg. Letztere möchte man gern etwas ausführlicher behandelt sehen, insbesondere wäre hier die Detailzeichnung des Erkers und Portales wegen des eleganten ornamentalen und figürlichen Schmuckes erwünscht. Für die Darstellung ist alles bekannte Quellenmaterial, wie auch neuere Aufnahmen und Photographien herangezogen worden, das Baumaterial ist bei jedem Objekt angegeben, und bei umfangreichen Gebäudekomplexen sind auch Situationspläne beigefügt, so dass das Werk sowohl für das Studium der Kunstdenkmäler als auch für den praktischen Architekten vorzüglich geeignet erscheint.

POHLIG.

Handzeichnungen alter Meister der holländischen Schule. 1. Lieferung. Haarlem, H. Kleinmann & Comp.

Die vorliegende Lieferung eröffnet eine Publikation, die in acht in Grossfolio erscheinenden Lieferungen (à 4 M.) mit je acht Blättern eine Reihe der seltensten meist unbekannten Handzeichnungen alter holländischer Meister aus niederländischen Privatsammlungen und Museen bekannt machen soll. Die erste vorzüglich ausgestattete Lieferung enthält in musterhafter Wiedergabe sechs hervorragend gute Handzeichnungen aus der Teyler Stiftung in Haarlem — drei von Rembrandt und je eine von Cuijp, Hobbema und Goltzius —. sowie zwei ausgezeichnete Blätter von Metzu und Steen aus dem Amsterdamer Kupferstichkabinet. *U. TH.*

C. Kampmann, *Die Graphischen Künste.* Leipzig, G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, 1898.

Dass das moderne Reproduktionsverfahren auf einer hohen Stufe der Vollkommenheit steht, ist wohl allgemein bekannt, aber die wenigsten Menschen, die ein schön illustriertes Buch irgend welcher Art betrachten, können sich auch nur annähernd ein Bild davon machen, wie diese Illustrationen entstanden sind, geschweige denn, welche Art des Verfahrens dieselben hervorgebracht hat. Das vorliegende Bändchen, das für den geringen Preis von 0,80 M. zu erstehen ist, soll dem Wissbegierigen zu Hilfe kommen. In knapper, sachlicher und allgemein verständlicher Form giebt es eine Übersicht, Erklärung und Schilderung der verschiedenen Reproduktionsverfahren aller Zeiten, von den primitiven Anfängen bis in unsere moderne, hochentwickelte und äusserst komplizierte Technik, die sich alle wissenschaftlichen Errungenschaften der Chemie und Physik zu Diensten gemacht hat. Zahlreiche Abbildungen erläutern den Text und erleichtern das Verständnis, so dass der kleine Leitfaden als ein wirklich praktisches und lehrreiches Buch allgemein zu empfehlen ist. *U. TH.*

Schider, Dr. **Fritz,** *Plastisch-anatomischer Handatlas; zum Gebrauche an Akademien, Kunstschulen und zum Selbstunterricht.* 100 Tafeln und Text. 4⁰. Preis 10 M., gebunden 12 M., Leipzig 1898, Seemann & Co.

Der Verfasser, der als Zeichenlehrer an der Gewerbeschule in Basel wirkt, hat in den Jahren 1891 bis 1893 im Verlage von E. A. Seemann, Leipzig, plastisch-anatomische Studien veröffentlicht, die ihm den Doctor medicinae honoris

causa der Universität Basel eingetragen haben. Um die Ergebnisse dieser grundlegenden Studien auch weiteren Kreisen zugänglich zu machen, was bei dem hohen Preise jener nicht möglich war, hat sich der Verfasser entschlossen, dieselben in wesentlich erweiterter Gestalt in Buchform zu veröffentlichen. So entstand das vorliegende Werk, das in systematischer Anordnung die für den Künstler und Kunstgewerbetreibenden wissenswerten Teile der Anatomie des menschlichen Körpers darstellt. Auf 100 Tafeln, die sich durch vorzügliche Zeichnung und treffliche Wiedergabe derselben auszeichnen, bringt Schider zuerst die Knochenlehre, an die sich ein kurzer Abriss über Bänder und Gelenke anschliesst, und dann die grundlegende Muskellehre, mit der er, um eine sofortige Vergleichung des anatomischen Baues mit der in die Erscheinung tretenden Körperform zu ermöglichen, Naturstudien verbindet. Er hat es verstanden, überall das Wesentliche von dem Unwesentlichen zu trennen, ersteres gebührend hervorzuheben, letzteres zum Teil fortzulassen; um ein Beispiel anzuführen, fehlen mit Recht genauere Angaben über die tiefliegenden Muskelschichten des Unterschenkels und des Fusses, da sie auf die sinnfällige Form des Gliedes keinen Einfluss haben. Zum Schluss erläutert er die theoretischen Erörterungen des Hauptteils an einzelnen plastischen Meisterwerken des Altertums und der Renaissance (Borghesischer Fechter und Moses von Michelangelo), indem er einzelne Teile dieser Studien anatomisch zerlegt. Zahlreiche, für den Künstler wertvolle Bemerkungen sind auf den 100 Tafeln zerstreut. Der kurze Text hält sich fern von aller Weitschweifigkeit, bietet aber dem Künstler alles Wesentliche, was er etwa auf den Tafeln, denen die einzelnen Bezeichnungen aufgedruckt sind, vermissen sollte. Die Muskeltafeln sind zweifarbig gedruckt, was dem Bilde noch eine grössere Klarheit giebt. Wenn wir oben erwähnten, dass wir auch für die Kunstgewerbetreibenden den Atlas geeignet halten, so geschah das aus dem Grunde, weil für diese das Aktzeichnen nach der Natur sehr häufig unmöglich ist, das Buch bietet aber mit seinen zahlreichen Naturstudien einen vollgültigen Ersatz dafür. Die Ausstattung ist musterhaft; der stattliche Quartband ist immer noch handlich, und da der Preis für das Gebotene ein sehr mässiger ist, sind wir sicher, dass das Werk seinen Weg machen wird.

NEKROLOGE.

⊙ Der Reiseschriftsteller *Theodor Gsell-Fels* ist am 12. Oktober in München im 80. Lebensjahre gestorben. Er hatte ursprünglich unter Hotho und Kugler in Berlin Kunstgeschichte studiert und blieb auch später, nachdem er sich der Medizin zugewendet hatte und Arzt geworden war, der Kunstwissenschaft treu. Seit 1870 hielt er auch an der Universität Basel kunstgeschichtliche Vorlesungen. Die Ergebnisse seiner Studien hat er in seinen vortrefflichen Reiseführern durch Italien niedergelegt, die im Verlage des Bibliographischen Instituts erschienen sind und die in jeder neuen Auflage bis zuletzt Zeugnis davon ablegen, dass Gsell-Fels allen Fortschritten der Kunstwissenschaft mit kritischem Sinne gefolgt ist.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Dem Bildnismaler Prof. *Hugo Crola* in Düsseldorf ist der Kgl. Kronenorden 3. Kl. verliehen worden. — Die Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf, Maler *J. Wagner*, Bildhauer *Clemens Buscher* und Maler *Fritz Neuhaus*, haben den Professortitel erhalten.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** Eine *Ausstellung von Werken des jüngst verstorbenen Friedrich Geselschap*, die die Kgl. Akademie der Künste in Berlin veranstaltet, wird demnächst in den Räumen des Akademiegebäudes Unter den Linden eröffnet werden.

London. — Die Ausstellung in der „Graves-Gallery“. Die Herbst- und Winterausstellungen mehren sich in starker Progression, je näher wir dem Jahresschluss zueilen. In der „Graves-Gallery“ befindet sich vor allem ein Werk, das unsere vollkommene Aufmerksamkeit beansprucht. Es ist dies ein grosses Bild von *Willem v. d. Velde*, welches abgesehen von seinem bedeutenden inneren Wert, sowohl ein rein historisches, als auch kunstgeschichtliches Interesse beansprucht. Im ersteren Sinne, weil es ein wichtiges geschichtliches Sujet treu wiedergiebt, und zweitens, weil das genannte Werk seit 100 Jahren so gut als verschollen galt. Das betreffende Werk des niederländischen Meisters illustriert die Einschiffung Karls II. in seine Heimat, nachdem die Restauration des Königtums und der Stuart's schon seit einiger Zeit vorbereitet worden war. Die holländische und englische Flotte liegt in langen Linien rangiert vor unseren Augen, und beginnt ihr Salut zu feuern. Im Vordergrunde bewegen sich in bunter Abwechslung und fröhlichem Getümmel eine Menge kleinerer Boote, während ein grösseres Boot, welches Karl II. mit seinem Gefolge trägt, dem englischen Admiralsschiff „Royal Charles“ zusteuert. Letzteres bietet einen seltsamen Kontrast in seinen alten, und uns wunderlich erscheinenden Formen dar, der noch erhöht wird durch den rotbraunen Anstrich, und durch reiche Vergoldung einzelner Teile. Das Deck des Linienschiffes ist dicht mit Seeleuten besetzt, die dem Könige zujubeln. Diese klein gehaltenen Figuren sind mit all der Sorgsamkeit ausgeführt, die eine der charakteristischen Eigenschaften des Meisters bilden, der im Dienste Karls II. als Marinemaler so hohen Ruf erlangte. Die Segel, die Takelage und alle Details des Schiffes sind mit so peinlicher Gewissenhaftigkeit, aber auch mit solcher Sicherheit durchgeführt, dass zum mindesten der Anschein erweckt wird, als ob es sich um eine Wiedergabe des Originals handelt. Da der geschichtliche Akt, dessen Darstellung hier bezweckt wird, sich im Jahre 1660 zutrug, so ist es nicht nur möglich, sondern in Anbetracht der Gesamtbeziehungen *W. v. d. Velde's* zu Karl II. sogar sehr wahrscheinlich, dass ersterer ein persönlicher Zeuge bei der Abfahrt des Königs war. Hinsichtlich der übrigen Vorzüge des Bildes ist zu bemerken, dass die warme Stimmung in den Lufttönen schön zur Geltung kommt. Es war bekannt, dass das vorliegende Werk im Jahre 1781, also etwa 100 Jahre nach seiner Vollendung, von Holland nach Paris gebracht worden war. Leider bleibt es nicht nachweisbar, wann und auf welche Weise das Gemälde nach Holland gelangte, denn es ist kaum denkbar, dass gerade dies Werk Karl II. nicht erworben haben sollte. Der Meister stand in solcher Gunst bei dem Könige, dass sowohl aus diesem Grunde als auch um des Sujets willen das Bild sicherlich im Besitz des Königs gewesen sein muss. Die Möglichkeit einer Replik ist im übrigen nicht absolut ausgeschlossen. Das Werk war dann insofern vergessen, als man seiner Spur nicht mehr folgen konnte und nur wusste, dass es nach Amerika gekommen war. Kürzlich ist es nun hier in einem ziemlich verwahrlosten Zustande wieder aufgetaucht, jetzt aber gut restauriert in der „Graves-Gallery“ zu neuem Leben wieder auferstanden. ♂

† *Amsterdam.* — Bei E. J. van Wisselingh & Comp. (Spui 23) ist augenblicklich eine Ausstellung von 38 Bildern *Jacob*

Maris' zu sehen, meist aus Privatbesitz, die uns den hervorragenden Meister in seiner ganzen Bedeutung kennen lehrt. Wir werden auf die Ausstellung noch zurückkommen.

† *Amsterdam.* — Der Besuch der Rembrandt-Ausstellung steigert sich, trotz des hohen Eintrittspreises von 2½ Gulden (Wochenkarte 5 Gulden), in erfreulicher Weise von Tag zu Tag, so dass die durch das Arrangement, Versicherung u. s. w. entstandenen Kosten von ca. 50000 M. bereits seit mehr als 14 Tagen gedeckt sind. Der Besuch der Ausstellung ist aber in der That auch ein unvergleichlicher Genuss, und mit Bedauern sieht man den Zeitpunkt nahen, wo die 125 Bilder des Meisters wieder nach allen Ländern verstreut werden. Um so dankenswerter ist deshalb das Unternehmen der bekannten Amsterdamer Verlagsfirma *Scheltema & Holkema* (Rokin 74), als Erinnerung an die Ausstellung ein Prachtwerk herauszugeben, welches in grossen Heliogravüren sämtliche auf der Ausstellung vereinigten Bilder Rembrandt's enthalten soll. Den dazugehörigen Text wird Dr. C. Hofstede de Groot schreiben. Sobald etwas Näheres über die neue Publikation bekannt wird, werden wir auf dieselbe zurückkommen.

VERMISCHTES.

St. *London.* — Die Erwerbung der beiden Flügelbilder der „Madonna in der Grotte" Lionardo's, Hauptwerke des Ambrogio de Predis, die sich bis vor kurzem in der Sammlung Melzi in Mailand befanden, wird die alte unausgetragene Streitfrage nach der Authenticität des Pariser oder des Londoner Bildes aufs neue erwecken. Allerdings zweifelt heute wohl niemand mehr, dass die Pariser Madonna eher entstanden ist als die Londoner und deswegen wenigstens in Komposition und Zeichnung eine eigenhändige Schöpfung Lionardo's sein muss; dass aber auch die Wiederholung in London berechtigte Ansprüche auf denselben grossen Namen hat, lässt sich nach der Wiedervereinigung des länger als ein Jahrhundert zerstückelt gewesenen Altarwerks von San Francesco in Mailand kaum nach bestreiten. So sieghaft tritt uns die Meisterschaft Lionardo's entgegen, wenn wir die Madonna in der Mitte mit Ambrogio's musizierenden Engeln rechts und links vergleichen wollen. Der Guitarre spielende Engel rechts im dunkelroten Gewand zeigt uns die Kunst Ambrogio's noch ganz unabhängig von Lionardo's Einfluss, mit dem er ja auch in dem von Emilio Motta veröffentlichten Dokument als völlig gleichberechtigt auftritt. Wie hart ist die Färbung der rotbraunen Hände und Füsse, wie streng und archaisch ist die Formengebung von Gesicht und Hals, wie mechanisch sind die Locken der rötlichen Haare gekräuselt! Im Engel links, der sich auf der Violine versucht, hat Ambrogio dagegen nicht nur in einer einheitlichen Farbenstimmung Lionardo's Kunst nachgeahmt; er wollte auch in Ausdruck und Bewegung die unnachahmliche Grazie und Anmut des grossen Florentiners erzwingen. Aber wie schlecht ist er gefahren! Gesicht, Hände und Füsse erscheinen in unangenehm grünlichem Ton, der dunklen Lockenfülle mit den goldenen Lichtern fehlt das Leben, die schwebende Bewegung des Körpers scheint geziert und das Lächeln auf den Lippen ist erzwungen. In einem eben erst erworbenen Jünglingsporträt, das gegenüber hängt, hat Ambrogio den Genius Lionardo's viel glücklicher auf sich wirken lassen. Und doch hat die National Gallery den Schatz dieser zwei Flügelbilder mit einer nahezu fabelhaften Summe nicht zu teuer bezahlt. In der ganzen herrlichen Galerie giebt es keine Bildergruppe, die so lehrreich und fesselnd ist, und die zwei musizierenden Engel, welche Ambrogio jedenfalls mit bestem Kunstvermögen malte, geben der Madonna in der Mitte den Rahmen, in welchem die von keinem Nachahmer erreichte Zartheit der Färbung, die schleierartig durchsichtige Behandlung der Gewänder, die unaussprechliche Grazie jeder Bewegung der Madonna und des Engels und die Süssigkeit ihres Lächelns erst voll und ganz gewürdigt werden können. Überzeugender als durch die Wiedervereinigung des ganzen Altarwerks konnte der Beweis für die Autorschaft Lionardo's nicht geführt werden. Ob er aber alle Einwände und Zweifel, die in England und Italien laut geworden sind, zunichte machen wird?

VOM KUNSTMARKT.

† *Amsterdam.* — Am 8. und 9. November hält die bekannte Firma *Frederik Muller & Comp.* einige interessante Auktionen ab. Am ersten Tage früh werden Gemälde versteigert, zunächst einige italienische Bilder aus dem Besitze der Familie *Donati-Martini* aus Perugia und Lodi, dann *holländische und vlämische Bilder* verschiedener Herkunft, darunter C. Bega, Pieter Claesz, Goyen, A. Storck, J. Wijnants u. s. w., und eine interessante vlämische Kreuzigung des 15. Jahrhunderts. Der reich illustrierte Katalog zählt im ganzen 70 Nummern. Es folgt hierauf und am nächsten Tage die Versteigerung der Sammlung *B. Nachenius.* Sie enthält Möbel, Skulpturen, Stoffe, Waffen, Gold- und Silberarbeiten, zahlreiches chinesisches, japanisches und europäisches Porzellan, darunter mehrere ganze Speiseservice, Delfter Fayencen, Gläser u. s. w. und ägyptische Altertümer, im ganzen 737 Nummern. Am 8. November, 2 Uhr, wird ein ganzer Salon Louis XVI. versteigert, mit geschnitztem Holzwerk, Spiegeln und fünf grossen dazugehörigen Wandbildern *J. Andriessen's* (1742—1819).

† *Köln.* — Am 8. November versteigert *J. M. Heberle* die bedeutende *Gemäldesammlung* des Rentners Herrn *F. F. Ittenbach* in Leichenich, Bilder alter und neuerer Meister, im ganzen 117 Nummern. Bei weitem überwiegen die Niederländer des 17. Jahrhunderts, wir finden Werke von Cl. P. Berchem, Brekelenkam, Canale, A. Cuijp, Everdingen, D. Hals, Jan D. de Heem (prächtiges Stillleben Nr. 58), W. Kalf, Th. de Kayser, F. v. Mieris, v. d. Neer, A. v. Ostade, J. v. Ruisdael, Schalken, Teniers u. s. w. Interessant ist ferner die *Alesso Baldovinetti* genannte Madonna mit dem Kinde, ein bedeutendes Bild von guter Erhaltung. Unter den Bildern neuerer Meister sind eine ganze Anzahl des in Düsseldorf verstorbenen Professors *E. Deger*, sowie fünf Werke des Professors *Ittenbach* zu nennen. Der reich illustrierte Katalog ist soeben zur Ausgabe gelangt und durch die Auktionsfirma zu beziehen.

† *Köln.* — Ergebnisse der Versteigerung *H. Lempertz sen.* bei J. M. Heberle. Die Preise des ersten Tages (17. Oktober) hielten sich auf minimalster Höhe. Erwähnt sei nur das kleine interessante *altkölnische Klappaltärchen* (Nr. 8), das mit 480 M. bezahlt wurde, das Porträt von *Baldung* (Nr. 15), das bis auf 3700 M. getrieben und damit wohl bedeutend überzahlt wurde, *B. de Bruyn's* Porträt Johann Birckmann's (Nr. 43), ein sehr tüchtiges Bild, 600 M., und ein gutes *altsienesisches Bild* (Nr. 46), welches 310 M. erzielte. Ein leidliches Bild der *Cranachschule* (Nr. 62) brachte 170 M., zwei interessante, aber harte *französische Porträts des 15. Jahrhunderts* 300 M., die interessante kleine Florentiner Madonna mit Engeln (Nr. 81) nur 61 M. Von den beiden *H. v. d. Goes* des Katalogs war die Maria mit dem Kinde (Nr. 100) wohl sicher echt, nur die Landschaft sehr verdorben, 910 M., während das mit 925 M. bezahlte Porträt (Nr. 99) wohl einer etwas späteren Zeit angehörte, ein ganz gutes Bild, aber hart in der Färbung.

[illegible] Eine Reihe holländ. Landschaftbilder in der Akademie zu Venedig. Von E. Jacobsen. – Denkmäler der Baukunst; Handzeichnungen alter Meister der holländischen Schule; Kampmann, Die graphischen Künste; Schider, Plastisch-anatomischer Hand-Atlas. – Th. Gsell-Fels †. – H. Crola; J. Wagner; Cl. Buscher; F. Neuhaus. – Ausstellung von Werken †Fr. Geselschap's; Ausstellung in der Graves-Gallery in London; Ausstellung von Bildern Jacob Maris' in Amsterdam; Rembrandt-Ausstellung in Amsterdam. – Lionardo's Madonna in der Grotte in London und Paris. – Auktionen bei Fr. Muller & Co. in Amsterdam; Versteigerung der Sammlung Ittenbach durch J. M. Heberle in Köln; Ergebnisse der Versteigerung H. Lempertz sen. durch J. M. Heberle in Köln. – Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 4. 10. November.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

KUNSTHISTORISCHER KONGRESS ZU AMSTERDAM.

II.

Die zweite Sitzung des kunsthistorischen Kongresses am 30. September eröffnete der Vorsitzende Professor Dietrichson mit der Mitteilung, dass nunmehr definitiv für 1899 Antwerpen als Ort des Kongresses angenommen sei und Lübeck demgemäss erst für 1901 in Aussicht zu nehmen ist. Dass man von der üblichen zweijährigen Frist absah, hat zweifellos seine Bedenken, es war aber nicht zu vermeiden. Zunächst aus Gründen internationaler Höflichkeit, sodann, weil eine van Dyck-Ausstellung für 1899 in Antwerpen in Aussicht genommen ist, die, besonders wenn sie für die Frühzeit dieses Meisters aufklärende Beiträge liefert, ohnehin eine Zusammenkunft zahlreicher Kunstforscher wahrscheinlich macht.

Es brachte dann Direktor Haverkorn van Rysewyck (Rotterdam) einen Antrag ein, die holländische Staats- und Stadtregierung zu ersuchen, der „Nachtwache" von Rembrandt künftighin im Reichsmuseum eine Aufstellung zu geben, die der jetzigen in der Rembrandt-Ausstellung in der Art der Beleuchtung entspreche. So sehr im Prinzip die Versammlung einmütig diesem Wunsch beipflichtete, so wenig schien es angängig, als Gast Hollands den Holländern Vorschriften über ihre Museumsordnung zu machen und man überliess daher ein Vorgehen in diesem Sinne der privaten Initiative.

Es folgte der Bericht des Prof. Schmarsow über die Entwicklung des kunsthistorischen Instituts zu Florenz. Wie bekannt, ist dasselbe am 16. November 1897 ins Leben getreten, unter der Leitung des von der sächsischen Regierung beurlaubten Prof. Dr. Brockhaus. Dieser selbst erhielt das Wort zur Berichterstattung und konnte die erfreuliche Thatsache melden, dass das Institut ein Heim in Florenz in der Viale Principessa-Margherita 21 gefunden habe. Eine Bibliothek von etwa 800 Bänden ist aus Schenkungen deutscher Verleger, aus dem Nachlass des Dr. Ullmann und aus Institutsmitteln als Anfang begründet worden, ein photographischer Apparat von etwa 4000 Abbildungen auf gleichem Wege beschafft. Sehr dankenswert ist die erfolgte Anlegung eines bibliographischen Zettelkataloges, der, mit Energie in Angriff genommen, bereits auf etwa 6000 Zettel gebracht ist. Mit besonderem Danke gedachte Prof. Brockhaus der Festschrift, welche das kunsthistorische Institut zu Leipzig der Florentiner jungen Anstalt gewidmet, ferner der guten Aufnahme, die trotz anfänglicher Missverständnisse nunmehr das Institut in Florenz selbst gefunden habe. Prof. Pasteiner (Budapest) sprach dem auf dem exponierten Posten mit Fleiss und Treue seines Amtes waltenden Leiter des Florentiner Instituts den Dank der Versammlung aus. Der lebhafte Beifall der Versammlung bewies, dass dies mehr als eine Höflichkeit, dass es der allgemeinen Empfindung entsprach.

Prof. Schmarsow legte dann Rechnung über die pekuniäre Lage des Instituts ab. Er verwies darauf, dass die freiwilligen Beiträge nicht in dem gewünschten Umfange eingingen und nicht hinreichend wären, um das Institut fest zu sichern. So sei die Gründung eines Vereins zur Förderung des kunsthistorischen Instituts notwendig geworden, dessen Satzungen verlesen werden. Allein auch dieser hat nicht die volle Wirkung gehabt. Bis jetzt habe die sächsische Regierung 1000 M. für drei Jahre gesichert, Baden und Hohenzollern hätten sich angeschlossen, alles das aber sei nicht hinreichend, um

das Unternehmen dauernd zu erhalten. Er bat um Vorschläge für Förderung der Sache. In der anschliessenden Diskussion machte Prof. Neuwirth (Prag) den Vorschlag, die Aufgabe der Pflege des Instituts vom Kongresse zu lösen und dem Verein zur Förderung des kunsthistorischen Instituts zu übertragen. Er wies darauf hin, dass vor allem das Institut in der Lage sein müsse, die Rechte einer juristischen Persönlichkeit und einen wirksamen diplomatischen Schutz zu erwerben und dass dies nur angängig sein würde, wenn es unter den Schutz einer speciellen Regierung, etwa der deutschen, gestellt würde. Es sei ja trotzdem in der Lage, seinen internationalen Charakter zu bewahren und den Kunstforschern aller Nationen Rat und Hilfe zu gewähren. Der Antrag wird demgemäss angenommen.

Endlich berichtet Schmarsow über die Thätigkeit der kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen, deren Leitung den Herren Schmarsow, Bayersdorfer und von Lützow übertragen war. An Stelle von Lützow's wird auf Vorschlag durch die Versammlung Professor von Oettingen neu gewählt. Die beiden ersten Jahrgänge der photographischen Publikationen waren ausgelegt und wurden durch Schmarsow kurz erläutert. Von der Publikation des Jahres 1898 lagen Probe-Abdrücke vor, die ein aus Stertzing stammendes Altarbild des Ulmer Bildhauers Hans Mitscher wiedergaben, ein Werk, das für die Entwicklung der oberschwäbischen Kunst von grosser Bedeutung, auch in der Zeitschrift des Ferdinandeums und durch von Reber in den Sitzungsberichten der Königlich bayerischen Akademie behandelt war, hier aber zuerst in umfassender bildlicher Wiedergabe vorgeführt wird, wobei ein Sonderabdruck der Arbeit von Reber's als Text beigelegt werden soll. So ergab sich aus diesem kurzen Überblick, dass die von früheren kunsthistorischen Kongressen begonnenen Arbeiten erwünschten Fortgang nehmen und den Kongress über seine spontane Bedeutung hinaus als einen wichtigen Faktor in der Gesamtentwicklung unserer Kunstwissenschaft erscheinen lassen.

Es folgte ein Vortrag des Direktors Pitt vom niederländischen Museum zu Amsterdam über Holzskulpturen in den Museen zu Utrecht und Amsterdam. An der Hand ausgestellter Photographien versuchte Redner nachzuweisen, dass die altholländische Holzbildhauerei in wesentlichen Zügen sich von der deutschen einerseits, der vlämischen anderseits unterscheide und eine eigene, nationale Schule ergebe. Der Zusammenhang derselben mit der burgundischen Schule wurde erörtert. Zu bedauern war nur, dass der Vortrag nicht im Museum selbst vor den betreffenden Bildwerken stattfand, wodurch seine Wirkung wesentlich erhöht worden wäre.

Schmid-Aachen berichtete sodann über den kunstgeschichtlichen Unterricht an Handelshochschulen. Er wies darauf hin, dass die Kunst weit tiefer, als mancher anzunehmen geneigt sei, in das alltägliche Leben, in die Technik, in die Fabrikation u. s. w., und damit in das kaufmännische Leben hineingreife. Dass somit auch angehende junge Kaufleute einer gewissen allgemeinen künstlerischen Bildung heute nicht mehr entbehren könnten, da ein Urteil über den Geschmackswert von Mustern aller Art für sie immer unentbehrlicher werde. Damit liegt für die Handelshochschulen die Verpflichtung vor, ihnen dazu Gelegenheit zu geben. Redner entwarf daraufhin ein kurzes Programm dessen, was auf denselben in kunstgeschichtlicher und ästhetischer Hinsicht neben einer Geschichte der Kunststile und der Technik der Künste zu bieten sei. Zu bemerken wäre dazu, dass, solange nicht speciell für diesen Unterricht vorgebildete Lehrer erzogen sind, wohl an den kaufmännischen „Hochschulen“ dem betreffenden Vertreter der Kunstgeschichte dieses Lehrfach überwiesen werden muss.

Der Nachmittag war für die Mitglieder zum Besuche der Oranien-Nassau-Ausstellung freigehalten, die in den neu eröffneten Anbauten des Reichsmuseums ihre Unterkunft gefunden hatte. Obwohl das Interesse an dieser Ausstellung in erster Linie ein mehr geschichtliches war, war doch namentlich unter den Porträts auch eine ganze Reihe, die dem Kunsthistoriker willkommenen Anlass zum Studium bot, so von van Dyck (Doppelporträt des Rijksmuseums von 1641, Prinz Wilhelm II. aus der Eremitage u. a.), von Sir Peter Lely (Prinzess Henriette Maria Stuart, Slg. Staats-Forbes, London), von van der Helst, Honthorst u. a. Übrigens war anzuerkennen, mit welchem erstaunlichen Eifer hier zusammengetragen war, was irgend mit dem Herrscherhause der Oranier in Zusammenhang stand. Kulturgeschichtlich war die 1295 Nummern umfassende Ausstellung sehr interessant. Den Beschluss des Tages bildete ein musikalischer Abend im Hause des Generaldirektors des Reichsmuseums, des Herrn van Riemsdyk, der im Verein mit seiner liebenswürdigen Gattin und Tochter die Honneurs machte.

Der dritte Kongresstag verlief unter dem Präsidium des Herrn van Riemsdyk. Er wurde durch einen feindurchdachten und eleganten Vortrag des Dr. Hofstede de Groot über die Datierung der Handzeichnungen Rembrandt's eingeleitet. Der so inhaltsreiche und eine so grosse Zahl von Einzelbestimmungen gebende Vortrag lässt sich hier nicht wohl in einem kurzen Referat wiedergeben. Hofstede hatte die Wände mit einer Fülle von Nachbildungen behängt, die zu Gruppen geordnet waren und an denen er die Entwicklung von Rembrandt's zeichnerischer Manier darlegte und im einzelnen nachwies, wie teils aus der technischen Behandlung, teils aus dem Zusammenhang mit datierten Werken oder aus

dem Inhalt der Darstellung, z. B. bei Porträts, Landschaften, biblischen Bildern eine Datierung möglich sei. Sodann ergriff Dr. Bredius das Wort, um in einer von warmer Empfindung getragenen Ansprache auf das traurige Schicksal hinzuweisen, das in Spanien durch die gänzliche Gleichgültigkeit der Behörden allen Schätzen bildender Kunst drohe. Er schilderte im einzelnen den Zustand der Bilder spanischer und niederländischer Meister in den dortigen Galerien, wie dieselben zum Teil, in Massen magaziniert, an ganz ungeeigneten Örtlichkeiten aufbewahrt würden, wie andere zu starkem Lichte oder der Feuchtigkeit ausgesetzt, abblättern, reissen u. s. w. Wie niemand daran denke, die gefährdeten Bilder zu rentoilieren, oder in irgend einer Form vor dem Untergange zu schützen. Redner zählte gewisse Bilder des Murillo, des Velasquez u. a. auf, die in etwa 20 Jahren vollständig von der Leinwand verschwunden sein werden, manche seien es heute schon. Er gab anheim, ob seitens der Anwesenden nicht hiergegen etwas gethan werden könne. Da man nach den Verhandlungen des vorigen Tages nicht wohl offiziell von seiten des Kongresses in diesem Sinne bei der spanischen Regierung vorstellig werden kann, so wurde beschlossen, vor allem durch die Presse den Kampf für diese dem Untergange geweihte Kunst aufzunehmen. Es wurden einzelne Persönlichkeiten namhaft gemacht, die hierbei helfend und beratend mitwirken könnten.

Sodann sprach Durand-Gréville aus Angers über „mutilations et changements de couleur de verdures dans les tableaux de corporation". Im Grunde waren es zwei kopulierte Vorträge. Redner sprach zunächst über die Veränderungen der Farbe, die an alten Bildern von ihm wahrgenommen waren, besonders von der Veränderung des Grün im Laubwerk der Bäume, das meist braun, zuweilen auch orangegelb werde. An Schützenstücken des Frans Hals zu Harlem, an Bildern des Reichsmuseums u. a. erläuterte er diese übrigens nicht ganz unbekannte Thatsache der Unbeständigkeit der Farben. Auch auf die Veränderungen der Handzeichnungen durch Luft und Licht ging er ein. Im zweiten Teile sprach der Vortragende über die äusseren Veränderungen, welche so viele Bilder, besonders Schützenstücke, dadurch erlitten haben, dass bei Veränderung des Platzes die Grösse durch Abschneiden und Umbrechen einzelner Teile der Leinwand verringert wurde. Er erinnerte an eine derartige Verstümmelung von Rembrandt's Nachtwache, von Cornelis Ketel's Compagnie des Kapitäns Rozenkrans u. a. Werke und führte zum Teil auf grossen Umwegen recht geschickt den Beweis, dass solche Veränderungen stattgefunden haben müssten.

Da Dr. John Kruse aus Stockholm, der über neuere kunstwissenschaftliche Litteratur Schwedens hatte sprechen wollen, infolge eines Missverständnisses abwesend war, so erklomm, wie ein holländischer Berichterstatter sich ausdrückt, der Jonkherr Dr. Six, Professor der Kunstgeschichte zu Amsterdam, das „Sprechgestühl", um über Farbenwahl und Farbenstimmung sich zu äussern. Er stellte nochmals sehr übersichtlich eine Reihe von Thatsachen zusammen. Dass jeder Künstler eine bestimmte Farbenskala bevorzugt und zur Ergänzung derselben bestimmte Farbenflecke einzufügen liebt. Als ein solcher Farbenfleck sei z. B. auch der Schimmel in Wouwermann's Bildern zu betrachten, der, lediglich um die Harmonie des Werkes herzustellen, dem Künstler unentbehrlich war. Er ging auch auf die Wirkung der jeweiligen Umgebung, auf die Farben in der Natur und damit auf die Art des Malers, sie zu sehen, ein; wie die See kühles und helles Licht, breite Ströme scharfes und klares, sumpfige und waldige Gegend ein dumpfes Licht den Dingen geben und damit die Sehart der ansässigen Künstlerschule auch beeinflussen.

Damit war das Programm des Tages erschöpft, und Prof. Dietrichson konnte das Wort ergreifen, um allen Anwesenden für ihre Teilnahme an den Arbeiten des Kongresses zu danken und diesen zu schliessen.

Es folgte nach dem Frühstück ein Rundgang durch die Amsterdamer Sehenswürdigkeiten, unter denen besonders ein Besuch des Waisenhauses tiefen Eindruck bei den Teilnehmern hinterliess. Es war einer jener von neueren Malern so gern gegebenen, echt holländischen Vorwürfe. Am Abend vereinte ein Festmahl alle Kongressmitglieder im Hotel Krasnapolsky. Dasselbe verlief in der üblichen Weise und unter den üblichen Trinksprüchen auf die liebliche Königin Wilhelmina, die Königin Mutter, auf die Regierung, Vorstand, Gastgeber u. s. w.

Am 2. Oktober versammelte man sich auf dem Centralbahnhof, um in einem von der holländischen Eisenbahn zur Verfügung gestellten Sonderzuge nach Enkhuizen und Horn zu fahren. Wer holländische Kleinstädte in ihrer behaglichen Sauberkeit, mit ihren farbigen Ziegelbauten und ihrer feierlich ländlichen Stille nicht kannte, erhielt hier die besten Eindrücke. Besonders Horn mit seinem westfriesischen Museum, das eine Reihe von Schützenstücken enthält, und dem Stadthaus, sowie dem malerischen Hafenturm gefiel allgemein. In Enkhuizen wurden besonders die Chorschranken der Westerkirche kritisiert, an der ohne weiteres die Wirksamkeit zweier verschiedener Hände zu konstatieren war. Der Blick vom Hafenturm zu Enkhuizen über die in heller Mittagssonne ausgebreitete Zuidersee und das über alle Beschreibung zauberhafte Farbenschauspiel des Sonnenuntergangs am Hafen von Horn fügten ein paar unvergessliche Landschaftsbilder hinzu. So konnte bei dem am Schlusse alle vereinigenden Festmahle mit Befriedigung jeder der Teilnehmer auf die an neuen Eindrücken und

neuen Erfahrungen reichen Tage zurückblicken und mit einem: „Auf Wiedersehen zu Antwerpen im Jahre 1899!“ von den Festgenossen scheiden. Alle Teilnehmer aber waren auch einig im Danke gegen das lokale Comité, welches den Kongress vorbereitet hatte, einig auch in der Empfindung, dass die liebenswürdige, gewinnende Persönlichkeit des ersten Vorsitzenden, Prof. Dietrichson-Christiania, wesentlichen Anteil am befriedigenden Verlauf hatte. *M. SCHMID.*

NEKROLOGE.

† Der deutsche Historien- und Porträtmaler *Julius Döring* ist am 10. Oktober in Mitau gestorben. Er wurde am 31. August 1818 in Dresden geboren und besuchte 1838—1845 das Atelier Bendemann's. Hierauf ging er nach Mitau, wo er fortan thätig war. Er malte zahlreiche Porträts und Altarbilder. Als Historienmaler ist er durch Conradins Tod (1871) bekannt. Döring ist auch als Schriftsteller thätig gewesen und gab ein baltisches Künstlerlexikon heraus.

† *Wien.* — Der Landschaftsmaler *Adolf Obermüllner* ist am 29. Oktober gestorben. Geboren am 3. September 1833 in Wels in Oberösterreich, besuchte er zunächst die Wiener Akademie und trat dann in das Atelier R. Zimmermann's in München ein. Später kehrte er nach Wien zurück, wo er eine ausgebreitete Thätigkeit entfaltete. Obermüllner war vor allem Alpenmaler. In der Kaiserlichen Galerie befindet sich ein „Gletscher in der Rauris“, im Naturhistorischen Hofmuseum fünf grosse Wandgemälde mit Hochgebirgslandschaften. Ausserdem sind seine 1875 gemalten zwölf Nordpolarlandschaften zu nennen, die er nach Aufnahmen von Julius Payer malte.

† Am 19. September ist in Christiania der Bildhauer *Brynjulf Bergslien* gestorben. Er wurde 1830 in Voss bei Bergen geboren, war anfangs bei einem Goldschmied in Christiania in der Lehre und erlernte in Kopenhagen die Bildhauerkunst. Seit 1861 Schüler von Bissen und Jerichau. Er vollendete mehrere von Thorwaldsen hinterlassene Bildwerke und schuf 1868—1875 die in Christiania errichtete Reiterstatue des Königs Karl Johann.

† *Paris.* — Am 17. Oktober ist in Paris *J. Eugène Lenepveu* gestorben, das drittälteste Mitglied der 14 Maler der Akademie. Lenepveu wurde am 12. Dezember 1819 in Angers geboren. Er war zuerst Schüler Picot's in Paris und besuchte dann die École des beaux-arts. 1847 errang er den grossen Römerpreis mit dem „Tode des Vitellius“. Lenepveu blieb noch zwei Jahre länger in Italien als die gesetzliche Zeit betrug. Als Früchte seiner Studien dort sind die auf der Weltausstellung 1855 mit grossem Erfolge ausgestellten Gemälde „Frohnleichnamsfest in Venedig“ und „Pius IX. in der Sixtinischen Kapelle“ (Laval) zu nennen, ebenso die „Märtyrer in den Katakomben“ (Luxembourg) und die 1856 entstandene „Venetianische Hochzeit“. 1859 malte er das Bild „Moses eilt den Töchtern des Median zu Hilfe“. In den folgenden Jahren war der Meister besonders als Kirchenmaler thätig. 1862 in Sainte-Clotilde in Paris. 1864 in Sainte-Sulpice. 1869 in Saint-Denis in St. Louis en l'Ile, und in der Kapelle des Hauptkrankenhauses seiner Vaterstadt Angers, dann in der Präfektur in Grenoble (die vier Jahreszeiten). Seine letzten wichtigeren Arbeiten waren die Tag- und Nachtstunden in der Kuppel der Pariser Grossen Oper und die „Berufung der Jungfrau von Orléans“, die er 1886 nach Baudry's Tod im Panthéon zu Ende führte. Lenepveu wurde 1864 Mitglied der Akademie, 1869 Mitglied des Instituts. 1876 erhielt er das Offizierskreuz der Ehrenlegion, dessen Kreuz er bereits seit 1862 besass. 1872—1878 war er Direktor der französischen Akademie in Rom.

✡ Der Maler *Puris de Chavannes*, geboren in Lyon den 14. Dezember 1824 ist am 24. Oktober 1898 in Paris gestorben. Die Zeitschrift für bildende Kunst wird eine besondere Würdigung des grossen Künstlers demnächst veröffentlichen.

† *Brüssel.* — Der bekannte Tierbildhauer *Leon Mignon* ist im Alter von 51 Jahren gestorben.

† *Rostock.* — Der frühere Professor der Kunstgeschichte an der Kunstakademie in Weimar Dr. *Gustav Floerke* ist am 15. Oktober im Alter von 52 Jahren gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

† *Aachen.* — Zum *Direktor des Suermondt-Museums* ist der bisherige erste Assistent des Kölner Wallraf-Richartz-Museums Dr. *A. Kisa* ernannt worden.

† *Berlin.* — *Adolf Menzel* ist bei seinem Ausscheiden aus dem Senate der Akademie der Künste durch königliche Verfügung zum „*Ehrenmitgliede des Senats*“ ernannt worden.

Stuttgart. — Zum Direktor der Kunstschule ist für die nächsten beiden Schuljahre Professor *Friedrich Keller* wiederum ernannt worden.

WETTBEWERBE.

*** *Von der Berliner Kunstakademie.* Der Preis der von Rohr'schen Stiftung im Betrage von 4500 Mk. zu einer einjährigen Studienreise, der in diesem Jahre für das Fach der Architektur ausgeschrieben war, ist dem Architekten *Alfred Ammon* in Berlin zuerkannt worden.

DENKMÄLER.

Dresden. — Am 28. September ist das von dem Bildhauer *Kircheisen* aus Braunschweig entworfene und in der Erzgiesserei von Rinckleder in Braunschweig gegossene *Ludwig Richter-Denkmal* feierlich enthüllt worden. Es erhebt sich auf der Brühl'schen Terrasse an der Auffahrt zum Belvedere und lehnt sich an einen allmählich aufsteigenden, von mächtigen Platanen beschirmten Hügel an. Der Künstler, der auf einem Sockel von rotem schwedischen Granit sitzend dargestellt ist, hat das Haupt entblösst und schaut sinnend in die ihn umgebenden landschaftlichen Anlagen der Terrasse. Auf seinem rechten Knie liegt ein Skizzenbuch aufgeschlagen, während er in der rechten Hand einen Griffel hält. Leider ist es dem Bildhauer nicht gelungen, die feinen, durchgeistigten Züge des Meisters, wie wir sie aus *Leon Pohle's* Bildnissen und aus zahlreichen Photographien kennen, in seiner Nachbildung festzuhalten. Richter's Kopf hat etwas Fremdes und Leeres, und lässt die sprechende Ähnlichkeit vermissen, die Pohle namentlich in dem Porträt der Berliner Nationalgalerie in so hohem Masse erreicht hat. Auch im übrigen ist das Denkmal zu massig und schwer ausgefallen, ohne dabei monumental zu wirken, da es über das Genrehafte nicht hinauskommt. Allerdings war die Aufgabe ungemein schwierig, da Ludwig Richter in seinen Zügen und in seiner ganzen Haltung nichts hatte, was einen Bildhauer zum Modellieren reizen konnte, er müsste denn ein Tilgner gewesen sein, der auch solchen Aufgaben zur guten Stunde gewachsen war. Immerhin dürfen wir uns freuen, das Denkmal in Dresden zu besitzen, weil es einem Manne zu Ehren errichtet ist, der den specifisch

sächsischen Typus seiner Zeit in seinen Werken festgelegt und in seiner Art Unübertreffliches geleistet hat.

H. A. LIER.

*** In *Görlitz* ist am 31. Oktober ein Denkmal des in der Nähe der Stadt geborenen theosophischen Schuhmachers *Jakob Böhme*, ein Werk des Bildhauers *Johannes Pfuhl* in Charlottenburg, enthüllt worden.

Hildesheim. — Das Denkmalscomité für das *Kaiser Wilhelm-Denkmal* hat beschlossen, keinen der preisgekrönten Entwürfe zur Ausführung zu bringen, sondern die drei Verfasser derselben zu einem engeren Wettbewerb einzuladen, zu dem die abgeänderten Entwürfe bis zum 1. Januar 1899 einzusenden sind. -u-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. Die *Neo-Impressionisten*, eine Anzahl französischer und belgischer Maler, die ihren Stammbaum von keinem Geringeren als Delacroix ableiten, haben bei *Keller & Reiner* in Berlin ihre erste Sammelausstellung in Deutschland veranstaltet. Einer von ihnen, der Belgier *Theo van Rysselberghe*, ist dem deutschen Publikum freilich schon durch die vorjährige Dresdener Ausstellung bekannt geworden, und von seinen drei in Dresden ausgestellten Bildern finden wir eines, das Bildnis einer Geigenkünstlerin in ganzer Figur, auch in Berlin wieder. Er, der Genre- und Strassenbildermaler *H. E. Cross* und vielleicht noch der Landschaftsmaler *Paul Signac*, der litterarische Wortführer dieser neuen Richtung, sind die einzigen Mitglieder der Gemeinde, die einen wirklich künstlerischen Zug besitzen. Die anderen haben den mystischen Mantel des Neo-Impressionismus nur umgehängt, um darunter einen traurigen Dilettantismus, namentlich die absolute Unfähigkeit im Zeichnen, zu verbergen. Unter dem Namen „Pointillismus“ war übrigens diese neue Richtung den Besuchern Pariser und Brüsseler Ausstellungen längst bekannt. Aber ihre Vertreter lehnen diese Bezeichnung ausdrücklich ab, weil sie sich die Freiheit vorbehalten, nicht immer mit Punkten, sondern, wenn es die Grösse der zu bemalenden Fläche verlangt, auch mit Strichen zu operieren. Wer sich näher über ihre Grundsätze und ihre Ziele unterrichten will, den müssen wir auf das erste Heft des IV. Jahrgangs des „Pan“ verweisen, worin sich Paul Signac sehr ernsthaft und umständlich darüber ausgelassen hat. Wir sind nun allerdings der Ansicht, dass eine Kunst, deren Notwendigkeit erst durch einen reichen Aufwand von Worten begründet und verständlich gemacht werden muss, eigentlich keine Kunst, sondern nur ein naturwissenschaftliches und, im günstigsten Falle, auch ästhetisches Experiment ist, für das sich eigentlich nur Freunde von solchen Experimenten interessieren können. Für das grosse Publikum, das solchen Versuchen und den damit zusammenhängenden Streitfragen fern steht, bemerken wir nur, dass der Neo-Impressionismus sein Ideal, „den höchstmöglichen Grad an Leuchtkraft, an Farbenglanz und an Harmonie“, nur durch eine „prismatische Farbenzerlegung“ erreichen zu können glaubt und dass er den Prozess der Mischung der Farben, der bisher auf der Palette des Malers vollzogen wurde, dem Auge des Beschauers überlässt, der sich aber in sehr beträchtlichem Abstand von dem Bilde aufzustellen hat. Für den Beschauer erwächst also statt des künstlerischen Genusses die Verpflichtung zur künstlerischen Mitarbeit, und das setzt wieder ein gewisses Mass künstlerischer Erziehung der Augen voraus. Daraus entwickelt sich eine Aussicht in die Zukunft, die wir hier nicht weiter verfolgen wollen. Es ist auch nicht notwendig, weil sich die Neo-Impressionisten und ihre neue Kunst bis jetzt noch nicht in einem so verheissungsvollen Lichte gezeigt haben, dass wir darum das alte, nahrhafte Kunstland verlassen müssten. Die Kunstgeschichte hat uns gelehrt, dass sich jede neue Bewegung, die an sich berechtigt war und fruchtbare Folgen gehabt hat, durch künstlerische Thaten angekündigt und dann auch weiter befestigt hat, nicht durch litterarische Programme. An dieser alten Lehre wollen wir festhalten, bis wir eines anderen belehrt werden.

A. R. Der Verein *Berliner Künstler* hat zur Eröffnung seines neuen Hauses auch eine Ausstellung veranstaltet, die mit vollem Recht den Namen einer „Eliteausstellung“ verdient, auch wenn man nicht die fragwürdigen Ausstellungen der letzten Jahre im Architektenhause zum Vergleich heranzieht. Eine entschlossene Jury hat streng ihres Amtes gewaltet, und wie es heisst soll auch in Zukunft mit möglichst grosser Strenge verfahren werden, da man sich fest entschlossen hat, die Ausstellungen auf ein höheres Niveau zu heben und mit denen der Kunsthändler konkurrenzfähig zu machen. Es lässt sich freilich nicht übersehen, dass dadurch die kommerziellen Interessen der Vereinsmitglieder geschädigt werden, und die ersten strengen Massregeln haben denn auch bereits zu heftigen Kämpfen im Schosse des Vereins geführt. Aber es wird kaum ein anderer Ausweg zu finden sein, wenn man den Unterschied zwischen Kunstausstellung und Bildermarkt scharf markieren will. Zu ihrer ersten Ausstellung haben die Berliner Künstler auch Einladungen nach München, Düsseldorf u. a. O. ergehen lassen, und es sind ihnen nicht wenige Träger berühmter und bekannter Namen gefolgt. Wir nennen nur *O. Achenbach* (mit einem Abend am Johannistage vor dem Lateran in Rom), *F. Lenbach, F. Defregger* (mit einer Variation seines Urlaubers), *F. v. Uhde* (mit einer feinen Sommerlandschaft mit zwei jungen Mädchen im Vordergrunde), *L. Dill, G. v. Bochmann, J. v. Brandt, Ernst Zimmermann* (der ungläubige Thomas), *G. Kühl, Wenglein, Schuster-Woldan* (mit dem prächtigen Damenbildnis von der vorjährigen Münchner Ausstellung), *Keller-Reutlingen* und *F. Brütt*, der sich vor einiger Zeit in Cronberg niedergelassen hat und jetzt mit Vorliebe religiöse Bilder mystischen Charakters malt. Dafür spricht auch die in Berlin ausgestellte „Christnacht“: der kleine Heiland von anbetenden und schwebenden Engeln umgeben und im Hintergrund, im nächtlichen Dunkel nur undeutlich erkennbar, der Kreuzesstamm als Andeutung künftiger Leiden. Das Gros der Ausstellung, die etwa 200 Nummern umfasst, haben natürlich die Berliner Künstler beschafft, und wir freuen uns, an ihrer Spitze *Adolf Menzel* zu sehen, der sein vor Jahresfrist entstandenes, noch von ungebrochener Kraft zeugendes Stimmungsbild, das alte Festungsthor in Marienburg, hier dem grossen Publikum zugänglich gemacht hat. Man begegnet übrigens hier nicht bloss den bekannten Namen, die man immer zu nennen pflegt, wenn von Berliner Malerei die Rede ist, sondern auch Künstlern, die sich bisher aus persönlichen oder aus künstlerischen Gründen von den Vereinsausstellungen ferngehalten haben, wie z. B. *M. Liebermann* und *L. v. Hofmann.* Während jener mit einem alten, oft behandelten Motiv, einer „Allee in Haarlem“ mit durch die Zweige brechendem Sonnenlicht vertreten ist, hat v. Hofmann den Freunden seiner Kunst eine — hoffentlich freudige — Ueberraschung bereitet. Es ist ein grosses Bild mit zwei weiblichen Figuren am Ufer eines Sees, auf blumenbedeckter Wiese. Die eine, halb nackt, unterwärts mit einem purpurroten Gewande bekleidet, wendet dem Beschauer den Rücken zu, während die andere, in weitem bauschigen Gewand

von violetter Farbe in verschiedenen Nuancierungen, sich von ihrem Sitze nach vorn beugt, um eine Blume zu pflücken. Der Vordergrund und der grösste Teil des Sees liegen in einem dämmerigen Halbschatten; nur im Hintergrunde öffnet sich die Landschaft zu einem sonnigen Durchblick. Die beiden Figuren erinnern in der breiten Behandlung, in der grossartigen Auffassung an Feuerbach; aber die Farbe ist reicher, gesünder, mehr venezianisch. Wir wissen nicht, ob dieses Bild einen Wendepunkt in v. Hofmann's Entwicklung bezeichnet, und wollen darum nicht voreilig sein. Sollte es so sein, so käme hier einmal das viel gemissbrauchte Worte von dem ungebärdigen Most, der sich endlich geklärt hat, zu Ehren. Über den übrigen Inhalt der Ausstellung müssen wir uns in Anbetracht der Ausstellungsflut, die seit Anfang Oktober über Berlin hereingebrochen ist und monatelang anhalten zu wollen scheint, kurz fassen. Wir begnügen uns daher nur noch festzustellen, dass *Ernst Körner* (mit einer prächtigen Herbstlandschaft mit der Wartburg), *Paul Flickel, Oskar Frenzel, H. Gude, Hans Herrmann, Paul Meyerheim, L. Passini, Carl Röchling, J. Scheurenberg* und *H. Vogel* weit über ihr gewöhnliches Durchschnittsmass hinaus gut vertreten sind. Eine weiteren Kreisen bisher unbekannt gebliebene Skizze von *R. Begas*, die Fesselung des Prometheus, verdient wegen ihrer originellen Conception und ihrer dramatischen Kraft in den energischen Bewegungen der drei Figuren den Vorzug vor den meisten dekorativen Arbeiten aus seiner letzten Zeit.

Berlin. — Eine Elite-Ausstellung für künstlerische Photographien internationalen Charakters wird von den beiden Berliner Amateur-Vereinen in der Königlichen Akademie der Künste in den Monaten Februar und März nächsten Jahres veranstaltet.

Wien, im November. — In der Kunsthandlung *Artaria & Co.* ist seit kurzem eine sehr reiche und zum Teil seltene Sammlung von Schabkunstblättern, Kaltnadelarbeiten, Lithographien und Vernis-mou-Blättern des verstorbenen Radierers *Félicien Rops* zu sehen, die einen Einblick in das reiche Schaffen dieses Künstlers gewähren. Besonders erwähnenswert sind, neben einer Anzahl von Cochonnerien, die ernsten, schönen Blätter, wie: „Rops gravant", „Ma tante Johanna et mon oncle Claes", „Le médecin des fièvres à Dalecarlia", „les glaneuses", „les blanchiseuses" und andere mehr, welche den Künstler Rops von seiner stärksten Seite zeigen. Die Kollektion ist sehr reichlich beschickt worden, bleibt aber nur für kurze Zeit (in Mappen geordnet) ausgestellt.

W. S.

Berlin. — Im Königlichen *Kunstgewerbe-Museum* ist die Sonderausstellung *die Kunst im Buchdruck* am Dienstag Vormittag durch eine Vorbesichtigung eröffnet worden. Die Korporation der Berliner Buchhändler, deren fünfzigjähriges Bestehen gefeiert wird, sowie das Kunstgewerbe-Museum, welches die Ausstellung veranstaltet, hatten die Einladungen ergehen lassen. Zu der ausserordentlich reichen, in geschlossenem Bilde vorgeführten Sammlung haben die Bibliothek und Ornamentstichsammlung des Kunstgewerbe-Museums den Hauptbestandteil stellen können, das Königliche Kupferstichkabinet und die Königliche Bibliothek, sowie der bekannte Sammler Herr Architekt Hans Griesebach haben Prachtstücke allerersten Ranges beigesteuert, darunter die herrlichsten gotischen Miniaturen, die ältesten Bilderdrucke von Gutenberg, Fust und Schöffer. Für Arbeiten neuerer Zeit sind Drucker und Verleger, in erster Linie die Kaiserliche Reichsdruckerei, sowie Sammler und Bücherfreunde eingetreten. Aber auch von diesen Arbeiten hat das Museum bereits seit Jahren nachdrücklich gesammelt. Wenngleich der Lichthof in allen Teilen gefüllt ist, so konnte doch eine bibliographische Vollständigkeit in irgend einer Gruppe nicht angestrebt werden. Es ist dies auch nicht die Aufgabe der Ausstellung. Sie will vielmehr in erlesenen Beispielen zeigen, wie die verschiedenen Perioden die Aufgabe erfasst haben, das Buch in allen seinen Teilen künstlerisch durchzubilden. Die Ausstellung beginnt daher mit dem geschriebenen und ausgemalten Buche des späten Mittelalters, als dessen Ersatz der Buchdruck eintrat. Sodann sehen wir in reicher Entfaltung den deutschen Druck des XV. und XVI. Jahrhunderts in ganzen Büchern und ausgewählten Einzelblättern. In gleicher Weise die Drucke von Italien, den Niederlanden, England, Frankreich durch die Barock- und Rokokozeit bis in den Beginn unseres Jahrhunderts. Für die erste Hälfte und die Mitte unseres Jahrhunderts ist vorzugsweise Berlin herangezogen. In der modernen, erst seit einem Jahrzehnt einsetzenden Bewegung ist England führend, aber auch alle anderen Länder, vornehmlich Deutschland, sind vertreten. Hier heben sich einzelne Städte und Künstler wie Klinger, Doepler, Eckmann, Sattler, Hupp charakteristisch ab. Die Technik der Drucker wird durch eine Zusammenstellung von Wilhelm Gronau veranschaulicht. Die schmückende Bronzefigur auf dem Mittelschrank ist ein Werk von Manzel „Der Drucker", welches Herr Rudolf Mosse vor einigen Jahren zum Ehrengeschenck erhalten und jetzt hergeliehen hat. Ein Führer durch die Ausstellung, verfasst von dem Direktor der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums, Peter Jessen, wird ausgegeben. Zu gleicher Zeit ist auch das Heft der Bibliothek, welches die Hauptwerke des Buchgewerbes umfasst, fertig gestellt. Die Ausstellung ist von Dienstag 12 Uhr an allgemein geöffnet.

Düsseldorf. — Benjamin Vautier-Ausstellung. Es giebt noch immer eine Menge Leute, die Benjamin Vautier für einen der bedeutendsten Düsseldorfer Maler aller Zeiten halten. Man braucht nicht gerade auf diesem Standpunkt zu stehen und kann es doch bedauern, dass es nicht gelungen ist, die zu seinem Gedächtnis seit einigen Tagen in der Kunsthalle veranstaltete Ausstellung etwas reicher, umfassender und somit wertvoller für die Erkenntnis der Kunst des Hingeschiedenen zu gestalten. Vautier war zweifellos einer der populärsten, wenn nicht der allerpopulärste Düsseldorfer Figurenmaler, und ebenso zweifellos repräsentiert seine Kunst eine lange und schon deshalb nicht unwichtige Periode in der deutschen Malerei. Davon giebt uns die Ausstellung in der Kunsthalle nur ein sehr unvollkommenes Bild; wer nicht Vautier's Hauptwerke schon vorher kennt, wird es hier schlechterdings nicht begreifen können, wo die wirkliche Bedeutung des Mannes liegt, und wie er zu seinem Weltruf kommen konnte. Es kann nicht der Zweck dieser Zeilen sein, das hier zu erklären, sie müssen sich darauf beschränken, das Vorhandene zu beschreiben. Von Bildern sind etwa ein Dutzend ausgestellt. Keineswegs seine berühmtesten und auch nicht seine besten. Die Nationalgalerie sandte ihre „Erste Tanzstunde". Sollte es wirklich nicht möglich gewesen sein, aus dem benachbarten Köln „Im Trauerhause", vielleicht das vornehmste Bild, das Vautier gemalt hat, zu entleihen? „Schwarzer Peter", „Vor der Sitzung" sind noch figurenreich, die übrigen beschränken sich auf drei oder zwei Figuren, in denen zuweilen ja eine grosse Feinheit der Beobachtung entwickelt ist, wie in den „Schachspielern" (das Bild mit ganzen Figuren), „Trotzköpfchen" aus der Düsseldorfer Galerie u. s. w. Das Hauptinteresse der Ausstellung richtet sich somit auf die gezeichneten und gemalten Studien, Entwürfe und Skizzen, von denen namentlich die ersteren, da der Natur am nächsten stehend, wie ja gewöhnlich, auch

am unmittelbarsten die immer liebenswürdige, immer vornehme Auffassung und die, wenn auch noch so flüchtige, doch elegante Ausführung bewundern lassen. Von den Entwürfen sind eine Anzahl von Farbenskizzen zu verschiedenen Bildern erwähnenswert. Meist scheint sich der Künstler an die erste Skizze gehalten zu haben, die er dann ohne viel zu ändern ausführte, nur von dem Bilde „Trotzköpfchen" sind nicht weniger als vier verschiedene Farbenskizzen vorhanden, die das hübsche Motiv in verschiedenem Arrangement der Figuren, des Interieurs und sogar in verschiedenem Kostüm wiederzugeben versuchen. Das Originalbild ist in dem sogenannten Biedermannskostüm ausgeführt, das Vautier sonst selten anwendet, und es scheint fast, als habe er sich dabei auch nicht so recht wohl gefühlt. Man möchte deshalb der einen oder der anderen von den Skizzen fast den Vorzug vor dem farbigen Bilde geben. Sehr hübsch ist auch der farbige Entwurf zu dem vielleicht humorvollsten und gleichzeitig physiognomisch feinsten Bilde Vautier's „Dem Zweckessen auf dem Lande". Unter den Zeichnungen befinden sich neben den eigentlichen Naturstudien, die fast alle sich zu irgend einem Bilde bestimmen liessen, eine grosse Anzahl von illustrationsmässigen Kompositionen in teilweise humoristischer Auffassung. Die gemalten Studien stehen hinter den gezeichneten zurück, wie denn weder die Farbe noch die eigentliche Maltechnik Vautier's stärkste Seite war. Als Bildnismaler lernen wir ihn aus einigen Kinderporträts kennen, die wohl dem Kreise seiner eigenen Familie angehörend ihn als feinsinnigen und humorvollen Kinderfreund zeigen. Es ist dabei nur zu verwundern, dass Vautier so verhältnismässig selten Kinder auf seinen Bildern dargestellt hat, wo es geschehen ist, wie z. B. gerade auf dem nicht vorhandenen Bilde „Im Trauerhause", gehören sie zum besten. Es mag hierzu eine ganz kleine, bildartige Skizze erwähnt werden, eine Mädchenschule, die in der Feinheit der Zeichnung an den ehemaligen Miniaturmaler erinnert, in der Charakteristik und zarten Auffassung der kleinen Mädchen aber kaum wieder von ihm übertroffen wurde. — Eine Anzahl der Studien u. s. w. wurde bereits von dem Museum in Lausanne erworben, anderes ging in Privatbesitz über. *P.*

VERMISCHTES.

⊙ Zu Ehren des verstorbenen *Friedrich Geselschap* hat die Kgl. Akademie der Künste in *Berlin* am 29. Oktober im Saale der Singakademie eine Gedächtnisfeier veranstaltet, bei der Prof. *W. von Oettingen,* der erste ständige Sekretär der Akademie, die Festrede hielt. Er betonte darin besonders auch den tragischen Konflikt, unter dem der Künstler während der letzten Jahre seines Lebens gelitten hat und der wesentlich mitgewirkt zu haben scheint, um den körperlich gebrochenen Mann zu seinem verzweifelten Schritt zu treiben. Mit den edelsten Mitteln hatte er nach Volkstümlichkeit für die Schöpfungen seiner Kunst gestrebt, und diese ist ihm zu seiner schmerzlichen Enttäuschung versagt geblieben. Wie eifrig seine ideal angelegte Natur, trotz vieler Entbehrungen, nach den höchsten Zielen rang, wussten alle, die ihm näher standen und sein Schaffen seit dem Anfang der siebziger Jahre, wo er sich nach längerem Aufenthalt in Rom in Berlin niederliess, verfolgt haben. Zu wiederholten Malen sind auch seine Entwürfe, Kartons und Einzelstudien ausgestellt worden, um dem grossen Publikum ein tieferes Verständnis für das Schaffen des Meisters zu erleichtern, und seine in Italien gemachten Naturstudien nach prächtigen Menschengestalten, besonders nach kapresischen Modellen, haben auch bei denen, die sonst den grossen Monumentalmalereien Geselschap's innerlich kalt gegenüberstanden, lebhafte Bewunderung gefunden. Jetzt hat die Akademie mit Hilfe der Freunde des Verstorbenen noch einmal alle Studien und Entwürfe, die herbeigeschafft werden konnten, etwa 180, zu einer Gesamtausstellung vereinigt. Wir überblicken darin fast drei Jahrzehnte eines rastlosen Schaffens von den ersten dekorativen Arbeiten in Berlin bis zu den Entwürfen und Kartons für die Friedenskirche in Potsdam und für das Rathaus in Hamburg, die den Künstler in den letzten Jahren seines Lebens beschäftigt haben und an deren Ausführung er selbst verzweifelt hat. Es wäre vermessen, zu entscheiden, ob die deutsche Kunst dadurch einen Verlust erlitten hat oder nicht. Aber viele Anzeichen führen doch zu der Meinung, dass die künstlerische Richtung, die Geselschap mit grosser Kraft, reichem Talent und eisernem Fleiss vertrat, sich schon lange vor seinem Tode ausgelebt hatte. Nur seiner Energie hat sie noch eine Nachblüte verdankt.

Über ein angebliches Selbstbildnis Baldungs. Ein bei Lempertz in Köln am 17. Oktober d. J. zur Versteigerung gelangtes Porträt von der Hand des *Hans Baldung Grien* war im Katalog als „Eigenbildnis" angeführt. Das auf dem Bilde stehende, gleichzeitige Distichon hatte dazu verleiten können. Es lautet: Quinos et bisdenos vivebam circiter annos-Dum fuit hec forme nota figura mee. Man nahm an, dass der Maler das von sich selbst sage und in dem den Beschauer scharf fixierenden Bildnisse sich selbst geschildert habe. Das ist aber nicht möglich, weil das unweigerlich echte Datum 1519 dabei steht und Baldung in diesem Jahre nach dem, was man sonst von ihm weiss, mindestens ein Alter von 40 Jahren gehabt haben muss. Eine Marter des hl. Sebastian von seiner Hand, jetzt im Besitze der Frau H. Goldschmidt in Brüssel, trägt das Datum 1507. Wäre aber Baldung im Jahre 1519 ein junger Mann von erst 25 Jahren gewesen, so müsste er diese Altartafel mit dreizehn Jahren gemalt haben — ein Unding! Auch zeigen das eben erwähnte Brüsseler Bild und die Mitteltafel der Rückseite des Freiburger Hochaltars je eine männliche Figur, deren auffällige, mit dem Blick nach dem Beschauer gerichtete Haltung vermuten lässt, dass der Maler sich selbst darin wiedergegeben habe. Auf dem ersteren zeigt er ein Alter von etwa 30, auf dem zweiten von 40 Jahren, was mit den Datierungen der Gemälde und dem mutmasslichen Lebensalter Baldungs vollkommen stimmt. Dazu kommt, dass er auf den erwähnten Tafeln beidemal grün gekleidet ist. Wenn nun auch der Meister auf dem in Köln versteigerten Bilde nicht sich selbst dargestellt haben kann, so benimmt es diesem deshalb nichts von seinem künstlerischen Werte. Es ist sehr malerisch behandelt, fein gestimmt und offenbar charakteristisch aufgefasst. Nur würde es vielleicht nicht ganz so hoch im Preis gegangen sein, wenn die Konkurrenten auf der Auktion nicht geglaubt hätten, ein Selbstporträt Baldungs vor sich zu haben. Es hat nämlich 3700 M., mit dem Aufschlag also 4070 M. gekostet, was zu teuer ist. Das Konterfei irgend eines unbekannten, finster, ja fast bös blickenden jungen Mannes übt nicht die Anziehungskraft, wie das Eigenbildnis eines berühmten Künstlers. *O. E.*

VOM KUNSTMARKT.

Berlin. — Bei der *Versteigerung des Kunstnachlasses des Herzogs von Sagan* u. s. w. bei Lepke, Auktion 1153, erzielte das Alt-Berliner Porzellan Dejeuner, das nach urkundlichem Nachweis Friedrich der Grosse 1764 dem Dichter und General de la Motte-Fouqué schenkte, 1150 M. Das interessante Hifthorn aus dem 12. Jahrhundert (Kat. Nr. 57) wurde mit 3190 M. bezahlt.

Im Verlage von **Ch. Sedelmeyer, Paris,** 6 rue de la Rochefoucauld, ist erschienen:



Porträt

von

Giovanna Tornabuoni,

hervorragend schöner Kupferstich von A. Mathey,

nach dem Bilde von D. Ghirlandaio.

Plattengrösse, ohne Rand, 52 × 32½ cm.

Publikations-Preis = Frs. 130.— (M. 105.—).



[1388]

Die Auflage ist auf nur 300 Exemplare beschränkt, wovon 150 auf Pergament und 150 auf japanischem Papier gedruckt sind. Nach dieser Auflage wurde die Platte zerstört.

„Die anmutige, fesselnde Erscheinung der berühmten Florentiner Schönheit tritt uns in dieser Reproduktion in vollster Lebenswahrheit entgegen, so dass wir nicht anstehen, A. Mathey's Arbeit dem Besten anzureihen, was in neuerer Zeit auf dem Gebiete des reproduzierenden Kupferstiches geleistet worden ist.“ (Siehe Zeitschrift für bildende Kunst. Mai 1898.)

Verlag von SEEMANN & Co. in Leipzig.

Max Liebermann

von **L. Kaemmerer.**

Mit 3 Radierungen, einer Heliogravüre und vielen Textbildern.

M. 5.—

WILHELM BODE

Original-Lithographie

von **Jan Veth.**

Preis 2 Mark.

Zu dem neunten Jahrgang der Neuen Folge der **„Zeitschrift für bildende Kunst“** und des **„Kunstgewerbeblattes“** hat die unterzeichnete Verlagshandlung höchst geschmackvolle

Einbanddecken

anfertigen lassen.

Preis: Decke zur **„Zeitschrift“ mit** Kunstchronik / Decke z. **„Kunstgewerbeblatt“** ohne Kunstchronik — jede Decke **M. 1.50.**

Einbanddecken zu den Jahrgängen I—VI der Neuen Folge der „Zeitschrift für bild. Kunst“ und des „Kunstgewerbeblattes“ kosten je **M. 1.25.**

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes und direkt von der Verlagshandlung

Seemann & Co. in Leipzig.

C. T. Wiskott, Kunstverlag

Breslau. — [1382]



Preis 10 M. Zu beziehen durch jede Buch- u. Kunsthandlg.

[illegible] ... Menzel ... Berliner Kunst- ... Berliner Künstler ... Kunst im Buchdruck ... Berliner Akademie der Künste ... von Sagan ... Anzeigen

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt der Firma **Schleicher & Schüll in Düren,** betr. *Lichtpauspapiere* bei, den wir der Aufmerksamkeit unserer Leser empfehlen.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 5. 17. November.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. – Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE AUSSTELLUNG IM WIENER KÜNSTLERHAUSE: „FÜNFZIG JAHRE ÖSTERREICHISCHER MALEREI".

Fünfzig Jahre österreichischer Malerei umfasst der letzte Teil der Jubiläumsausstellung, welche das Wiener Künstlerhaus mit Fleiss und Umsicht zusammengebracht hat, so gut das unter den gegebenen Verhältnissen möglich war. Über das ganze ist nicht viel neues zu sagen; einzelne hervorragende Werke sieht man immer gern wieder; sie geben Kunde von jener zum Teil sehr glänzenden Vergangenheit, von der das heutige Wien bis vor kurzem zehrte, welche nun aber durch eine kräftig vordringende Jugend abgelöst werden soll.

Makart steht obenan, mit den „fünf Sinnen" (von Herrn H. O. Miethke der Ausstellung leihweise überlassen), der „Diana-Jagd" (aus dem Hofmuseum) und der Sterbescene aus „Romeo und Julia", nebst einer Anzahl Porträts, darunter das der Charlotte Wolter. Die „fünf Sinne" sind noch frisch und leuchtend, „wie am ersten Tag"; sie zeigen absolut keine Spur von Verfall und es will scheinen, als erwiesen sich die schrecklichen Berichte von der Zerstörung der Makart'schen Bilder als starke Übertreibungen, die sensationslüsterne Superklugheit oder Böswilligkeit in Umlauf gesetzt haben. Wo der Meister prima gemalt hat, da ist alles noch klar, rein und fest. Nur wo er übermalte, wie bei manchen Porträts, zeigen sich in den Schattenpartien grosse Risse, wo die Untermalung die Lasur völlig abzusprengen scheint. Aber die meisten grossen Werke Makart's werden noch eine bedeutend längere Lebensfrist haben, als ihnen vielfach zugesprochen wurde zu der Zeit, als der Rückschlag gegen die Asphaltmalerei plötzlich eintrat. Die Gefahren, die unleugbar vorhanden sind, wurden doch beträchtlich übertrieben im Anfang dieses Umschwungs. Jetzt ist man ruhiger geworden, und die „todgeweihten Makarts" sind allmählich wieder „lebensfähig" geworden. Es wäre auch ein Jammer um diese herrlichen Denkmale einer grossen schönen Vergangenheit, in der ein farbenberauschtes Genie die glühenden Strahlen seiner untergehenden Sonne über Wien leuchten liess. Den Wienern gab er sein Bestes und man mag nun über ihn denken, wie man will: ein ganzer, voller Künstler bleibt er doch. Dem heimischen Boden seine eigenste Gestalt widerspiegelnd, entzog er ihm seine unerschöpfliche Kraft in stolzer Siegesfreude. Makart's „Mangel an Tiefe" erklärt sich einfach aus seiner Natur, aus seiner instinktiven Abneigung gegen jede philosophische, grüblerische, kurzum gegen unmalerische Malerei. Als Anbeter des Weibes und der Schönheit bleibt der Künstler Makart stets der Grössten einer.

Neben ihm ist auch *Pettenkofen* gut und stark vertreten, aus verschiedenen Perioden seines Schaffens. Zwei kleine Zimmer sind ganz angefüllt von seinen Kabinetstückchen in dem bekannten bescheidenen Format, das der Meister bevorzugte. Es ist merkwürdig, so viele „Pettenkofens" auf einmal zusammen zu sehen, da der Meister bei Lebzeiten eine unüberwindliche Abneigung gegen das Ausstellen hatte. Jetzt kommen sie mit einem Male alle zum Vorschein, seine sorgfältig gehüteten Perlen.

Neben Pettenkofen wären noch die „Ägypten-Maler" zu nennen, wie *Leopold Carl Müller* und seine Begleiter, auch *Rudolf Huber*, der stark begabte, der aber nie ganz zum Künstler durchreifte.

Von den Landschaftern sind *Schindler* und *Hörmann* beide vertreten, der letztere mit einem seiner

letzten, ehrlichen Naturausschnitten, „Reif“ betitelt, und der ältere Meister mit einer Reihe von Bildern, zum Teil aus den letzten Lebensjahren, so die grosse graugestimmte Flachlandschaft vom Jahre 1892, eine wundervolle, grosse Farbenstudie nach der Natur („Thauschnee“), und sogar ein ganz altes Bild aus der ersten Zeit seines Werdens, betitelt: „Waldfräuleins Geburt“; hier ist der spätere Schindler in der Technik gar nicht, sondern höchstens in der innigen Naturpoesie wiederzuerkennen, die über fast jeder der Arbeiten dieses vollen und feinen Künstlerherzens ausgebreitet liegt. Auch das dem Hofmuseum entnommene grosse Gemälde mit dem einsamen Klostergarten im Felsenthal ist ausgestellt, leider nicht glücklich. Der Raum ist zu eng; im Museum hängt es in viel besserem Licht.

Aus den Schlössern der kaiserlichen Familie sind allerlei Künstler wieder bei dieser Gelegenheit ans Tageslicht gekommen, verdient und unverdient. Zu den ersteren gehört *Grottker* mit einem Cyklus von symbolisch-realistischen Schwarz-Weiss-Zeichnungen, die verschiedenen Gräuel des Krieges darstellend. Schlimmer zu ertragen sind die schier unglaublich süsslichen Aquarelle von ***Fendi,*** der es sich zur Aufgabe gestellt zu haben scheint, Schiller's Gedichte durch eine weichlich-sentimentale Illustration vollends mit Zucker zu übergiessen. Fendi ist für mein Gefühl das Höchste, was eine verirrte Kunstepoche an Gefühlsschwelgerei und Unnatur zu leisten vermocht hat. Man sehe den „Ritter Toggenburg“, den „Taucher“, den „Gang nach dem Eisenhammer“ und endlich „Die Glocke“ in ihren verschiedenen Stadien an; wer das lange aushält, muss sehr abgehärtete „Geschmacksnerven“ besitzen!

Neben diesen „Kleinmeistern“ ist eine ganze Reihe repräsentativer Riesengemälde ausgestellt, über die ich füglich zur Tagesordnung übergehen kann, wenn ich nur die Namen der hervorragendsten Maler erwähne, *Matejko, Wurzinger, Selleny* u. a. Auch *Gauermann,* der alte Wiener Landschafter, ist reichlich vertreten, zu reichlich für meinen Geschmack, denn dem künstlerisch gesunden und gebildeten Auge sind Gauermann's Sachen, die hier weit überschätzt werden, in Form wie Kolorit ganz ungeniessbar. Gauermann „lebt“ nur noch von einem hier vielfach „übrig gebliebenen Lokalpatriotismus“, obwohl seine gänzlich unwahren Landschaften mit Kuh- oder Menschenstaffage schon eigentlich tot waren, als der Maler noch lebte.

Weiter zurück grüssen uns die *Danhauser, Kriehuber, Kupelwieser* und kleinere Grössen. Auch ihre Kunst ist tot, weil sie, trotz mancher Tüchtigkeit, der inneren Wahrheit entbehrte. Danhauser war der stärkste „Könner“ unter ihnen. Aber leben thut für unser Empfinden nur noch Meister *Moritz von Schwind.* Es sind von ihm ausgestellt der Melusinen-Cyklus, eine Reihe von (schwachen) Kartons, der „Rübezahl“, „Kaiser Max auf der Martinswand“ und einige kleinere Sachen, welche bereits auf der vorjährigen Schubert-Ausstellung zu sehen waren. Schwind sieht man immer gern wieder. Er besass die Romantik, er suchte sie nicht, wie die anderen! Nächst ihm steht höchstens der tief und rein empfindende ***Führich,*** der auch recht hübsch hier diesmal zur Geltung kommt. Bei Schwind zeigt es sich, wie die Romantik zum unveräusserlichen „Hausschatz“ des deutschen Volksempfindens werden musste. Nie sind unsere alten Sagen und Märchen, die Gestalten einer Melusine, Agathe und anderer romantischer Opern, allgemeinverständlicher durch Linien und Farben zum Ausdruck gekommen, als durch Schwind. Ganz wesensverwandt mit dem richtigen „dummen Teufel“, den schon unsere Altvordern kannten, ist sein langer, dünner, verzweifelt arbeitender Teufel, der dem frommen Einsiedelmann beim Bau seiner Waldkapelle die Steine wider Willen herbeischaffen muss. Einen wahrhaft dämonisch bösen Satanas hätte Schwind gar nicht fertig gebracht! Ihm ist schon der strenge „Rübezahl“ mit dem Knotenstock und dem spitzen Kinnbart, der durch den Wald spaziert, „schlimm“ genug. Aber der alte Berggeist schreckt uns nicht mehr. Nur herzliche, freundliche Verehrung empfinden wir noch heute für unseren Schwind, in dem die süddeutsche Romantik ihren berufenen Vertreter fand.

Es sind natürlich noch allerlei verschiedene (gute und minder gute) Bilder ausgestellt. Aber darüber giebt der Katalog am besten Auskunft. In einen Kunstbericht kann man nicht alles hineinbringen, was „gut“ ist. Über einen ***Waldmüller*** z. B. liesse sich viel Hübsches sagen, denn er war ein gesunder, reichbegabter Künstler. Doch genug für heute.

W. SCHÖLERMANN.

BÜCHERSCHAU.

Vom alten Rom. Von *E. Petersen.* Verlag von E. A. Seemann Leipzig 1898.

Die Kunstlitteratur am Schlusse des Jahrhunderts steht unter dem Zeichen der Illustration, und man findet immer mehr Geschmack daran, sich durch Wort und Bild gleichzeitig belehren zu lassen. Seemann's „berühmte Kunststätten“ sind die neueste Erscheinung in dieser Art, und wie man wohl behaupten darf, eine sehr zeitgemässe. Das alte Rom sollte den Anfang machen, und der ehrwürdige Stoff ist von Eugen Petersen in würdigster Weise behandelt worden. Es muss allerdings gesagt werden, dass der inhaltsvolle und doch handliche Band von 140 Seiten mit 120 Abbildungen kein ganz so populäres Werk ist, wie es sich mancher Romfahrer vielleicht wünschen möchte, aber Führer durch Rom, die sich mehr an die Phantasie des Lesers wenden wie an seinen Verstand, giebt es ja in allen Sprachen schon genug. Das Buch richtet sich vielmehr von vornherein an solche Leute, die es mit ihrer Kenntnis der Monumente der ewigen Stadt einigermassen ernst nehmen, welche

die „Stimmung" schon mitbringen und sich nun weiter nichts wünschen als einen diskreten und zuverlässigen Führer durch das Labyrinth der Trümmerwelt Roms. Gewiss ein ganz besonderer Vorzug, der, hoffen wir es, auf die Gestaltung aller folgenden Hefte vorbildlich wirken wird, der sofort den Charakter dieser ganzen Sammlung auf ein höheres Niveau erhebt, wie die grosse illustrierte Kunstlitteratur, welche heute an der Tagesordnung ist. Die ersten Kapitel behandeln die Sage der Stadt, die ältesten Gräber, älteste Befestigung und Wasserbauten, und es fragt sich, ob hier der ungelehrte Leser immer willig sein wird, dem Verfasser in die Keller, Gräber und Kloaken zu folgen, in denen die Anfänge Roms verborgen liegen. Jedenfalls wird er froh sein, endlich aufs Kapitol hinaufgeführt zu werden, an der Burg vorbei zum Tempel des Jupiter Capitolinus, über dessen Trümmern sich heute der deutsche Botschaftspalast erhebt. Hier oben begrüsst uns auch die capitolinische Wölfin im Conservatorenpalast, welche Petersen das ehrwürdigste aller römischen Denkmäler nennt. Die sinnvolle und wohlbegründete Behauptung, dass dies Erzbild, ein Werk altrömischer Kunst des 6. Jahrhunderts v. Chr., ein Votivbild sei, das die römische Republik nach der Vertreibung der Könige errichtete, dürfte allgemeinen Beifall finden. Vom Capitol führt uns der Weg natürlich hinab zum Forum, durch dessen Basiliken und Tempel und Hallen uns der Verfasser mit kundiger Hand den Weg zeigt, auch hier in der Deutung und Neuaufstellung der berühmten Forumschranken den alten Ergebnissen der Forschung unvermerkt die eigenen neuen anreihend. Aus dem Rom der Republik, dessen Spuren im Forum wenigstens noch nicht ganz begraben sind, führen uns die nächsten Kapitel in das kaiserliche Rom. Kaiserfora, Triumphbögen, die Säulen Trajans und Marc-Aurels, alles wird mit derselben ruhigen Sicherheit des Meisters behandelt, der seinen Stoff vollständig beherrscht. Als ein Porträt Constantins des Grossen wird zum erstenmal vor aller Welt jener Riesenkopf im Conservatorenpalast bezeichnet, und Commodus, Domitian und Augustus werden ihre Ansprüche aufgeben müssen. Wenn der Verfasser seinen Lesern alle die oft wiederholten Legenden und Gräuel vorenthält, die sich an das Colosseum knüpfen, so bietet er ihnen dafür eine tief eindringende Studie über die Entstehungsgeschichte der gewaltigen Mauermassen und ihrer Benutzung durch das kaiserliche Rom. Ist auch dem Palatin gegenüber seine gedrängte, auf jeden bestechenden Schein verzichtende Art, die Dinge darzustellen, gerechtfertigt? Dieser Hügel war einst die Achse der Welt, hier standen nebeneinander der Palast des Tiberius, der Flavierpalast, das Haus des Augustus und der gigantische Bau des Septimius Severus. Heute hat die Natur wieder ihre alten ewigen Rechte angetreten, und Immergrün und Epheu deckt erbarmungsvoll die starre Blösse der Ruinen. Welche Empfindungen, welche Gedanken, welche Phantasien rufen die Trümmer der Cäsarenpaläste in uns wach! Doch auch hier werden wir den Standpunkt unseres Führers ehren, der sich in strenger Selbstzucht darauf beschränkt, dem Palatinbesucher die Wege zu weisen vom Cybeletempel durch Kaiserpaläste und Stadium bis zum Septizonium des Severus. Die Geschichte des Pantheon wird im folgenden Kapitel ausgeführt, und hier überrascht uns Petersen mit der anmutigen und einleuchtenden Bemerkung, dass der vieldiskutierte Pinienapfel des Vatikans das Kuppeldach des älteren Pantheon des Agrippa krönte. Die grossen Thermen, die Stadtmauer und die Grabmonumente bilden den Schluss des ungeheuer klar und umsichtig organisierten Ganzen. Ein Schlusskapitel über die Bildwerke Roms ist nur als Anhang zu fassen, und man hätte ihn auch äusserlich als solchen charakterisieren können. Hier wiederum verdienen die feinsinnigen Beobachtungen das ungeteilteste Interesse, die Petersen an drei Reliefdarstellungen knüpft, die er zum erstenmal in engsten inneren Zusammenhang bringt. Das berühmte Relief von Orpheus und Eurydike, das mit dem Medea-Relief des Lateran und dem Herakles-Relief der Villa Albani eine eng geschlossene Gruppe bildet, ist noch niemals so schön und tief aufgefasst und erklärt worden. Es kann in der That heute den Italienreisenden kein besserer Führer durch das alte Rom geboten werden, denn ebenso gediegen und zuverlässig wie der Text, ebenso trefflich sind die Abbildungen angeordnet und ausgewählt. Wäre nur auch der Einband des Buches ebenso geschmackvoll wie sein Inhalt! *ST.*

⊙ Die *Gedächtnisrede* auf *Friedrich Geselschap,* die Professor Dr. *von Oettingen,* der erste ständige Sekretär der Kgl. Akademie der Künste in Berlin, bei der von dieser veranstalteten Feier am 29. Oktober gehalten hat, ist im Verlage von *E. S. Mittler & Sohn* erschienen. Obwohl der Anlass eine Kritik verbot, hat der Redner sich keineswegs zu einem Panegyrikus auf den Künstler verstanden, sondern auch, unter warmer Anerkennung seines hochstrebenden Idealismus, auf dessen Einseitigkeit hingewiesen, die ihm das höchste Ziel eines Künstlers, die Gewissheit, in seinem Volke auch nach dem Tode fortzuleben, zu erreichen versagt hat.

DENKMÄLER.

v. T. *Budapest. — Kaiserin-Königin Elisabeth-Denkmal.* Gleich nach dem Tode der auf so tragische Weise aus dem Leben geschiedenen Herrscherin erwachte der Gedanke, für sie ein grossartiges Denkmal zu errichten, und in wenigen Wochen sind dafür Hunderttausende von Gulden gesammelt worden. Die zu diesem Zwecke gebildete Landeskommission, der auch die Künstler J. Benczur, A. Haussmann, K. Lotz und E. Steindl angehören, hat beschlossen, das Denkmal auf ausdrücklichen Wunsch Sr. Majestät auf dem St. Georgsplatze in der Ofener Festung zu errichten, auf dem Platze, wo gegenwärtig das Hentzi-Monument steht. Auf diese Weise ist die vielumstrittene Platzfrage endgültig erledigt worden. Mit der Ausarbeitung der Pläne wird sofort begonnen werden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Dresden. — Die am Schlusse des Oktobers eröffnete *Ausstellung der Schülerarbeiten der Kgl. Akademie der bildenden Künste,* die diesmal für alle diejenigen gratis geöffnet ist, die sich für den Studiengang an der Akademie interessieren, und zu der zum erstenmal ein hübsch illustrierter Katalog angefertigt worden ist, bildet eines der erfreulichsten Ereignisse, die wir aus dem Dresdner Kunstleben der letzten Jahre verzeichnen können. Der entschiedene Wandel, den die künstlerischen Anschauungen in Dresden zu Gunsten einer modernen Kunstauffassung durchgemacht haben, ist bisher wohl noch niemals so deutlich zu Tage getreten, als es bei dieser Ausstellung der Fall ist. Fast alles, was man früher als akademisch zu tadeln und zu bekämpfen hatte, ist aus ihr verschwunden. Dafür begegnet man durchweg Arbeiten, die von ehrlichem Naturstudium zeugen, und ausserdem solchen, die bereits als beachtenswerte Kunstwerke anerkannt werden dürfen. In erster Linie hat sich das Durchschnittsmass der Leistungen auf dem Gebiete der Malerei wesentlich gehoben. Die Berufung der Professoren

Kuehl, Prell und *Bantzer* an die Dresdner Akademie hat sich als eine wohlerwogene Massnahme der Regierung erwiesen und Früchte gezeitigt, die man noch vor kurzem nicht erwarten konnte. Die Billigkeit erfordert es aber, hier gleichzeitig festzustellen, dass auch in den Klassen und Ateliers der schon seit längerer Zeit an der Akademie wirkenden Professoren tüchtige Arbeiten geliefert werden, von der offenbar ausgezeichnet geleiteten Unter-(Gips-)Klasse der Professoren *Frege* und *Wehle* an bis zu dem Landschaftsatelier des Professors *Preller*. Die künftigen Bildhauer empfangen ihren Unterricht in dem Modelliersaal des Professors *Epler* und in den Ateliers der Professoren *Schilling* und *Diez*, während die Abteilung für Architektur dem Geh. Baurat *Wallot* untersteht. Wenn auch aus der Zahl der an der Ausstellung beteiligten Akademieschüler, soweit die vorgeführten Arbeiten ein Urteil in dieser Hinsicht gestatten, zunächst noch keiner hervortritt, von dem sich voraussetzen liesse, dass er in Zukunft zu einem Meister ersten Ranges heranreifen könnte, so lassen sich dafür viele nennen, die bereits eine schöne künstlerische Reife erreicht haben. Zu ihnen gehört in erster Linie *Johannes Mogk*, der schon in der vorjährigen Ausstellung mit einem tüchtigen Porträt vertreten war und gegenwärtig durch das äusserst ähnliche Porträt des Bankiers Günther und durch einige gut gemalte weibliche Akte auffällt. Auch zwei andere Prell-Schüler, *Oswald Galle* und *August Handrick*, leisten in ihren Versuchen, die unbekleidete Menschengestalt wiederzugeben, Erfreuliches, während die Preller-Schüler *Fritz Beckert* und *Arthur Bendrat* mehrere durchaus fertige Landschaften von prächtiger Stimmung beigesteuert haben. Unter den unter der Aufsicht des Professors Bantzer gemalten Studien, in denen die Wirkung des freien Sonnenlichtes auf die Erscheinung der menschlichen Gestalt dargestellt werden soll, und bei denen sämtlich eine freie und breite malerische Behandlung angestrebt wird, verdienen diejenigen von *William Krause, Max Fröhlich* und *Leo Prochownik* hervorgehoben zu werden. Die besten malerischen Leistungen sind diesmal aber aus dem Atelier des Professors Kuehl hervorgegangen, unter dessen Schülern wir auf *Ferdinand Dorsch, Georg Erler, Edmund Koerner, Paul Missbach, Alfred Queck* und *Ott Rossoco* als auf vielversprechende Kräfte aufmerksam machen wollen. *Selmas Werner*, Schüler des Professors Diez, überrascht durch eine überaus lebenswahre Porträfigur in natürlicher Grösse, und *Georg Moeslin*, der seine Ausbildung durch Schilling erfahren hat, erfreut durch eine überaus anmutige Figur in Gips, die die ersten Versuche eines kauernden Knaben im Sande zu zeichnen darstellt. Im ganzen gewinnt man die wohlthuende Überzeugung bei dem Besuche dieser Ausstellung, dass auf der Dresdner Akademie jetzt reichlich Gelegenheit geboten wird, etwas Tüchtiges zu lernen, dass es ihr nicht an aufstrebenden Talenten fehlt, und dass nirgends der Versuch gemacht wurde, die angehenden Künstler in falsche Bahnen zu lenken. H. A. LIER.

H. A. L. Von den *Dresdner Kunstausstellungen* dieses Herbstes ist zu berichten, dass in dem Kunstsalon von *Ernst Arnold* eine Sammelausstellung von Ölgemälden und Zeichnungen des unlängst in Langebrück verstorbenen Jagdmalers *Albert Richter* das Interesse der Kunstfreunde lebhaft in Anspruch nahm. Richter, der als Zeichner und Illustrator in weitesten Kreisen bekannt und allgemein geschätzt war, erweist sich hier auch als tüchtiger Maler und feinsinniger Kolorist, der sich die Errungenschaften der modernen Lichtmalerei zu nutze zu machen verstanden hatte, ohne in ihre Ausschreitungen zu verfallen. Die bedeutendste Erscheinung in *Wolfframm's* Dresdner Kunstsalon bildete das grosse Gemälde des Norwegers *Christian Skredsrig*, das der Künstler „Des Menschen Sohn" benannt hat, und das die Stelle aus Lukas, Kap. 19, 36 in einer an Uhde's Auffassung biblischer Vorgänge erinnernden Weise veranschaulichen soll. Christus ist dementsprechend als schlichter Arbeiter in einfacher, fast dürftiger Tracht dargestellt und entbehrt jeder göttlichen Hoheit und Würde. Kann daher auch angesichts dieser Unbekümmertheit um die Tradition bei dieser Schöpfung Skredsrig's von einem religiösen Bild überhaupt nicht die Rede sein, so imponiert sie doch durch den Ernst der malerischen Behandlung, die in einzelnen Teilen von hervorragender Schönheit ist und das beste Zeugnis für das grosse Können des Malers abgiebt. — Gleichzeitig waren bei Wolfframm die Originalzeichnungen für die Münchener „Jugend" ausgestellt, die schon in einer Reihe anderer deutschen Städte herumgewandert sind, so dass es nicht nötig ist, hier noch einmal auf sie einzugehen.

Dresden. — Die Kunsthandlung von *Emil Richter* (Hermann Holst) auf der Pragerstrasse, die in neuerer Zeit mit Erfolg bemüht ist, den Wettbewerb mit den Unternehmungen von Arnold und Wolfframm aufzunehmen, hat in ihrem alten Geschäftslokal gegenwärtig eine höchst beachtenswerte Kollektion von Erzeugnissen der schwedischen Aktiengesellschaft *Rörstrand* in Stockholm vereinigt und bemüht sich diese vortrefflichen Porzellanarbeiten bei dem Dresdner Publikum einzuführen, was ihr vermutlich ebenso schnell gelingen wird, als es mit den Gläsern von Emile Gallé in Nancy der Fall war. Die Rörstrand-Fabrik, die bereits im Jahre 1726 gegründet ist, und heute noch an demselben Platze steht, auf dem sie errichtet wurde, wird gegenwärtig von *Rob. Almström* geleitet. Sie besitzt in der Nähe von Stockholm eigene Feldspat- und Kiesgruben und beschäftigt sich seit dem Jahre 1896 mit der Herstellung von Steingut, Majolika, Kachelöfen, Bisquit, Knochen- und Hartporzellan. Im Jahre 1896 waren 930 Arbeiter in der Fabrik thätig, und der Umsatz belief sich auf 2351269 Kronen. In Deutschland wurden die Rörstrand-Porzellane zuerst in der Ausstellung moderner Keramik bekannt, die am 26. April dieses Jahres im Lichthof des Berliner Kunstgewerbemuseums eröffnet wurde. Prof. *Alex. Schmidt* hat in seinem im „Sprech-Saal" Nr. 22 und 23 veröffentlichten fachmännischen Bericht über diese Ausstellung auch die Rörstrand-Fabrikate eingehend gewürdigt und dabei mit Recht hervorgehoben, dass ihr Hauptwert darin besteht, dass in ihnen der Charakter des Porzellans streng gewahrt wird, und dass sie sich vornehmlich durch ihre Weisse, Glätte und stoffliche Gediegenheit auszeichnen. Er bespricht dann eingehend ihre plastische Erscheinung und ihre dekorative Ausschmückung, bei der die Farbe in der Regel nur mit Sparsamkeit und kluger Zurückhaltung verwendet wird. Sein durchaus günstig lautendes Urteil wird durch die bei Richter ausgestellten Muster in jeder Hinsicht bestätigt, und wir können aus eigener Anschauung nur hinzufügen, dass sich die Rörstrand-Porzellane neben den in kurzer Zeit so beliebt gewordenen Arbeiten der Kopenhagener Manufaktur unbedingt sehen lassen können. H. A. LIER.

London. — *Ausstellung der „Society of Portrait Painters" in der „Grafton-Gallery"*. Als die obige Gesellschaft vor etwa acht Jahren gegründet worden war, nahm man allgemein an, dass ihre Ausstellungen hauptsächlich durch neuere Arbeiten glänzen würden. Die damals ausgesprochenen Grundsätze wurden indessen thatsächlich nicht allzulange aufrecht erhalten. So kommt es denn, dass in der diesjährigen Herbstausstellung in der „Grafton-Gallery" gar

manches dort befindliche Werk schon früher an anderer Stelle gesehen wurde. Trotzdem bietet der Hauptsaal einen so hervorragenden Anziehungspunkt, dass, wenn die übrigen Räume der Galerie dem ersteren entsprächen, ganz London sich voraussichtlich ein Rendez-vous gegeben haben würde. Von älteren Werken wurde hier nämlich Sir W. Richmond's nach dem Leben gemaltes Bild von Bismarck ausgestellt, das gerade in diesem Augenblick das lebhafteste Interesse in ganz England hervorruft. Dann befindet sich daselbst von Manet's Hand das Porträt des „Poeten Astruc“, der nicht nur Dichter, sondern zugleich auch Maler und Bildhauer war. Zacharias Astruc gehörte bekanntlich zu der kleinen Künstlergruppe, die Anfang der sechziger Jahre in Paris im Café Guerbois zusammen kamen, und die sich selbst den Namen „l'école des Batignolles“ gegeben hatten. Die Manier und der Ton des gesamten Bildes, namentlich die alte Frau im Hintergrunde, erinnern an Velasquez, aber bei näherer Betrachtung verliert sich dieser erste Eindruck bald, und alsdann bleibt nur Manet's Malweise ersichtlich. Unter den neueren Werken ist das bemerkenswerteste Shannon's „Man in a black shirt“, das zwar etwas gesucht ist, da es den Eindruck einer alten Meisterarbeit erzeugen will, dennoch aber eine bedeutende Summe künstlerischen Empfindens und Könnens enthält. Nicht minder interessant ist „Miss May Alexander“ von Whistler porträtiert. In dem grossen Saale wird so ziemlich alles übrige erdrückt durch Besnard's „Madame Réjane“, ein Bild, das selbst in Paris ein wenig zu stark befunden wurde, und infolgedessen in England erst recht viel Kopfschütteln hervorruft. Mr. Collier hat kaum je etwas Besseres ausgestellt, wie das lebensgrosse Bild einer Dame, welche ein Chrysanthemum-Bouquet in der Hand hält, und wonach das ganze Porträt „Crysanthemum“ sich betitelt. Mr. Stuart-Wortley, der Präsident der Gesellschaft, welcher niemals andere Ausstellungen beschickt, sandte mehrere hübsche Damen- und Kinderporträts. Watts malte für die Ausstellung einen sympathischen Kinderkopf und gab demselben den Namen „Maud“. Äusserst zeitgemäss benutzte Professor Herkomer die Situation, um dem grösseren Publikum das Porträt des Generals Kitchener, des Siegers von Karthum, vorzuführen. Von dem Belgier Emile Wauters befinden sich endlich hier mehrere gut gelungene Pastellbilder von Künstlern. Eine stattliche Reihe von Miniaturporträts, die stets auf eine günstige Aufnahme in England rechnen können, und die meistens von Damenhand herrühren, bildet nebst einer beträchtlichen Anzahl von Kupferstichen und Radierungen den Beschluss der Ausstellung. Den Ruf als gute Miniaturisten haben sich erworben: Madame Débillemont-Chardon, Mrs. Norman Grosvenor, Miss Horwitz und Miss Florence White. ♂

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

H. A. L. Aus dem unlängst ausgegebenen *Rechenschaftsbericht des Sächsischen Kunstvereines* auf das Jahr 1897 ist hervorgegangen, dass die von dem Direktorium angestrebte Vereinigung deutscher Kunstvereine nicht zu stande gekommen ist, da sich von den 53 deutschen Kunstvereinen nicht einmal zwölf zum Beitritt entschlossen zeigten. Eine besondere Anerkennung zollt das Direktorium dem Kunsthändler *Hermann Holst*, dessen Bemühungen es wesentlich zu danken ist, dass die Ausstellung der Sächsischen Kunstvereine immer mit sehenswerten Bildern beschickt war. Neu ist das zunächst versuchsweise eingeführte Verfahren bei der Verlosung, dass die Gewinner berechtigt sind, sich nach der Reihenfolge ihrer Gewinn-Nummern unter den zur Verlosung angekauften Kunstwerken das ihnen am meisten zusagende auszuwählen. Die Einnahmen aus den Mitgliederbeiträgen, die sich um 14 Aktien vermehrt haben, und aus dem Verkauf von Kunstwerken haben sich günstig gestaltet. Ausgestellt waren im ganzen 2303 Kunstgegenstände, darunter allein 1179 Ölgemälde. An Stelle des am 26. April verstorbenen Bildhauers Professor *Heinrich Bäumer* wurde der Bildhauer Professor *Friedrich Rentsch* in das Direktorium zugewählt.

London. — *Gründung einer Gesellschaft für Pastellmalerei.* Ein einflussreiches Comité von Künstlern, an deren Spitze der ehrwürdige Altmeister englischer Kunst, G. F. Watts steht, hat sich zur Gründung einer Gesellschaft gebildet, welche die Förderung und Pflege der Pastellmalerei zum Zweck hat. G. F. Watts wurde zum Ehrenpräsidenten derselben einstimmig gewählt. Das leitende Comité besteht aus den Vereinsmitgliedern: Abbey, Boughton, Sir W. B. Richmond (sämtlich Akademiker), sowie den Malern Walter Crane, Rothenstein, C. H. Shannon, Besnard aus Paris und dem Dänen Thaulow. Die erste Ausstellung der Gesellschaft soll im Februar nächsten Jahres in den Räumen des „Royal Institute“ stattfinden. ♂

Berlin. — *Kunstgeschichtliche Gesellschaft.* In der ersten Sitzung am 28. Oktober sprach Herr Dr. *Ernst Schwedeler-Meyer* über *das französische Möbel in der neueren Litteratur des Kunstgewerbes.* Von den drei Werken Bonnafé's, Champeaux' und Molinier's, die sich eingehend mit diesem Gegenstand beschäftigen, bringt die jüngst erschienene prachtvolle Publikation Molinier's das meiste Material bei. Weniger glücklich erscheint der Versuch einer historischen Darstellung, die dem Mittelalter gegenüber ganz versagt und nach kurzer Besprechung der oft citierten frühesten Möbel in eine ungerechtfertigt ausführliche Aufzählung der französischen Chorgestühle übergeht. Dem 16. und 17. Jahrhundert gegenüber kann sich Molinier's chronologischer Versuch mit Bonnafé's systematischer Darstellung der einzelnen Möbeltypen teils nach erhaltenen Stücken, teils nach alten Beschreibungen der satyrischen Hofdichtungen, und mit dessen topographischer Betrachtung der Formenentwicklung in den einzelnen Provinzen nicht messen. Der prätentiösen Ausstattung entsprechen die gewonnenen Resultate keineswegs und selbst der bescheidenen historischen Skizze Champeaux' wird der Vorzug zu geben sein. — Danach unterzog Herr Dr. *Paul Kristeller Sidney Colvin's Publikation: A. Florentine Picture Cronicle* by *Maso Finiguerra* einer kritischen Besprechung. Der durch das British Museum erworbenen Reihe von Blättern fehlt der Charakter des originalen künstlerischen Entwurfes. Zahlreiche Anklänge an florentinische Kupferstiche, die der Herausgeber anführt, um seine Ansicht von Finiguerra's Autorschaft zu stützen, sprechen, nach Ansicht des Vortragenden, eher für die Thätigkeit eines vielfach Anlehnung suchenden Kopisten. Die Betonung des Ornamentalen, der übervoll gestalteten dekorativen Teile weist weniger auf die Hand eines Goldschmieds als auf die eines Miniators, dessen Gewohnheiten sich auch in einer gewissen Schwere und Fülle der Proportionen verraten. — Den Schluss der Sitzung bildete ein Bericht des Herrn Dr. *Max J. Friedländer* über die *Rembrandt-Ausstellung* in Amsterdam.

VERMISCHTES.

Ein gefälschter Jan van Huysum in Köln. Es kommt zuweilen vor, dass wir hundertmal an einem Bilde vorübergehen, es für zweifellos echt halten, an die Möglichkeit einer Fälschung nicht denken, und plötzlich später doch zu

der Überzeugung gelangen, dass es — eben anders ist. So ging's mir seiner Zeit mit dem sog. Landhaus in der Berliner Galerie, das früher dem Delfter Vermeer zugeschrieben wurde; so ging's mir mit dem Kapitalbilde der Kölner Galerie, welches „Jan v. Huysum fecit 1732" bezeichnet ist. Aus dem Nachlass meines seligen Grossvaters besitze ich zwei hübsche Blumen- und Fruchtstücke, prächtig bezeichnet: „P. F. van Brussel fecit 1786". Mit grossen Buchstaben, in zwei Farben — dunkel und hellgelblich. Auf einem der Bilder befindet sich ein Vogelnest, fast genau dasselbe wie auf dem Kölner Bilde. Dieses machte mich stutzig, und dann sah ich deutlich, dass von der Signatur dieses Bildes nur echt sind: die Hälfte des P, wohinter man „an" setzte; das v., die Hälfte des B (woraus man ein H machte), das Wort: fecit und die Zahlen 17 . 2. Die 3 ist neu; es stand wohl eine 6 oder 7 dort, aber das hätte zu dem Sterbedatum des Jan van Huysum nicht gepasst. Man kann deutlich sehen, dass die anderen Stellen übermalt sind. Übrigens hat das Bild alle guten Qualitäten eines van Huysum, ja ist besser als manche Werke dieses Meisters des 18. Jahrhunderts.

A. BREDIUS.

VOM KUNSTMARKT.

Köln. — Versteigerung von Kunstsachen aus der *Sammlung Heinrich Wencke* in *Hamburg* bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) am 27. und 28. Oktober 1898. Der prachtvoll ausgestattete Katalog liess einen gewählten Bestand erwarten; in der That enthielt auch die Sammlung einige ganz hervorragende Kunstwerke, unter welchen das grosse Triptychon in Limogesemail von Penicaud (Nr. 133), der in Eisen getriebene Renaissanceschild (Nr. 196), eine Majolikaplatte aus Castel Durante in der frühen Art des Nicola da Urbino (Nr. 51) und eine französische Louis XVI.-Pendule (Nr. 175) an erster Stelle zu nennen sind. Neben diesen Glanzpunkten war noch manches Gute an Steinzeugkrügen, Buchsbaumschnitzereien, Porzellanfiguren u. a. zu sehen, leider aber auch eine überreiche Auswahl solcher Stücke, die zu den berechtigtesten Zweifeln an ihrer Echtheit Anlass gaben. Es erschien auffallend, dass letzterer Umstand der Höhe der Zuschlagspreise keinen Abbruch that; viele der fragwürdigsten Sachen schienen sich phantastisch hoher Preise zu erfreuen. Es genügt, auf Nr. 209, einen der sattsam bekannten modernen Sieneser Einbände, mit einem Zuschlagspreis von 5500 M., auf die sogenannte Persische Fayencekanne Nr. 72, mit Ausnahme des Deckels europäische Arbeit (1900 M.), die Reliquienbüste Nr. 146 (12000 M.), das Kentaurenaquamanile Nr. 162, eine variierte, aber wenig gelungene Nachbildung des bekannten Originals im Pester Landesmuseum (3400 M.) und ähnliches zu verweisen. Die Erklärung dafür ist in dem Umstand zu suchen, dass ein überaus grosser Teil des Auktionsbestandes, darunter namentlich die zweifelhaften Stücke, seinen Weg wieder dahin zurückfand, wo er hergekommen war. Die Preise für diesen Teil der Sammlung entbehren demgemäss des Interesses. Unter den verkauften Gegenständen sind folgende Preise erwähnenswert: Nr. 133, das Penicaudtriptychon, 21200 M.; Nr. 175, Pendule, 3960 M.; Nr. 222, Holzschnitzerei mit Mariendarstellung, ursprünglich als Rundbild komponiert, 1500 M.; Nr. 228, kleine Bildwirkerei, 1300 M.; Nr. 253, Schrank, 710 M.; Nr. 263, zwei Wangen gotischer Chorstühle, 2260 M. Des weiteren ergab sich, dass die Annahme von dem Fallen der Preise bei Steinzeugkrügen bei guten Exemplaren keine Bestätigung fand; dagegen zeigte sich bei Fayencen in der Art des Palissy keine Gegenliebe.

L. S.

† *Köln.* — Am 23. November wird bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) die *Sammlung* des Herrn Architekten *Alfred Hauschild* in Dresden versteigert. Sie enthält deutsches Steinzeug, persische und italienische Majoliken, einiges Porzellan und Fayencen, eine grosse Anzahl emaillierter deutscher Gläser, Arbeiten in Silber, Kupfer, Eisen und Zinn, Essgeräte, Textilarbeiten, Gemälde, Waffen, Möbel und eine Kollektion etrurischer Thongefässe. Der mit zahlreichen Abbildungen versehene Katalog zählt 274 Nummern. — Am 24. November beginnt dann die Auktion eines zweiten Teiles der *Sammlung Heinrich Lempertz' senior*, welche bis zum Sonnabend den 26. dauern wird. Es ist eine ausserordentlich reichhaltige und vielseitige Sammlung, welche 1002 Nummern zählt. Sie enthält Arbeiten in Thon, Steingut und Fayencen, europäische und orientalische Porzellane, Arbeiten in Glas, darunter Scheiben, Email, Elfenbein, Gold, Silber, Bronze, Kupfer, Zinn, Blei, Eisen, Stein, Leder und Wachs, Textilarbeiten, Miniaturen, Arbeiten in Holz, Möbel- und Einrichtungsgegenstände, Waffen und römische und ägyptische Antiquitäten.

Auktion Foucart. Valenciennes, 12.—14. Oktober 1898. Wenig gewählte Sammlung, mit zum Teil durch schlechte Restaurationen verdorbenen, mehrfach zweifelhaften Bildern. Nr. 1. Kein *Abshoven*, eine verputzte Kopie nach *Teniers*, 280 Frks.! Nr. 3. Langweiliger *Bakhuyzen*, 610 Frks. Nr. 4. Reizender, ganz kleiner *Berchem*, bez. (12—15 cm!) Loth mit seinen Töchtern (aber sehr decent, auf der Flucht bloss!), 160 Frks. Nr. 5. Grosser *Berchem*, aus der Vente v. d. Schriek, 1861, eine zu dem Tambourin tanzende italienische Hirtin, Flötenspieler, Liebespärchen und Vieh, langweiliges, manieriertes, dem Soolemaker ähnliches Bild, 4250 Frks. — leider für das Museum von Valenciennes! Nr. 13. Unangenehmer, noch früher *Breenbergh*, Landschaft mit Abraham und Hagar, 180 Frks. Nr. 14. Schien mir nicht *Brekelenkam*, das sehr übermalte Bild, ein Schuster in der Werkstatt, könnte ein breiter *Th. Wyck* sein, 310 Frks. Nr. 15. Kopie nach *Brouwer* in Berlin, 65 Frks. Nr. 24. Echter, bez. und netter *Raphael Camphuysen*, Landschaft, 435 Frks. Nr. 25. Eher ein *van der Bent?* 380 Frks. Nr. 26. Dem *Gonzales Coquez* zugeschriebene (zum Teil übermalte) Landschaft mit hübschen Figuren, Porträts. Besonders schön ein Schimmel rechts mit rotem Sattel, 2500 Frks. Das kleine Porträt des Bildhauers Luc. Faydherbe, von *G. Coquez* (Nr. 27), gut erhalten und schön, erzielte 1500 Frks. Nr. 32. Früchtekranz von *Corn. de Heem*, restaurationsbedürftig, 710 Frks. Nr. 33. Kein *Luc. de Heere*, rohe Arbeit, 120 Frks. Nr. 34/35. Keine *de Heusch*, 320 Frks. Nr. 37. *P. de Laar*, Bauernhof mit Pferden u. s. w., 175 Frks. Nr. 38. Feiner *P. de Laar*, an die frühen Wouwermann's stark erinnernd, 330 Frks. (Dasselbe Bild, in grösserem Format, hängt im Museum von Valenciennes!) Nr. 39. Kein *Pieter de Hoogh*, sondern ausgesprochener *P. Janssens*. Ganz charakteristisches Bild dieses de Hoogh-Nachahmers. Man vgl. Dr. Hofstede de Groot's Studie im Oud-Holland. Genau dieselbe Kiste, Stühle, Lichteffekt, der merkwürdige doppelte Schatten des Stuhles u. s. w. wie auf dem bezeichneten Bilde der Sammlung Brockhaus in Leipzig, München, Rikoff-Paris u. s. w. Falsche Bezeichnung, 4700 Frks. Für den Pariser Kunsthandel. Nr. 40. Wohl eher *H. v. Vliet;* Kircheninterieur aus der Sammlung Neven, 1879, 950 Frks. (nicht intakt). Nr. 41. *Dusart*, bez. und 1684 datiert, ein Trinker vor dem Wirtshaus, 1550 Frks. Nr. 44. *Simon de Vos*, geistreich und flott gemaltes Gastmahl, aus Rubens' Nachlass, gestochen, 960 Frks. Nr. 45. Männliches Porträt, aus *van Dycks Schule*, merkwürdigerweise falsch B. Fabritius 1633 (!) bezeichnet, 450 Frks. (Schluss folgt.)

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Die Kunstgeschichte in Bildern, Band III: Die Renaissance in Italien. Herausgegeben von Professor Dr. G. Dehio; Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Zur Abwehr

gegen Herrn **Brandi** und seine Recension in der Beilage zur **„Münchner Allgemeinen Zeitung“** vom **8. November 1898.**

Ein mir bis heute völlig unbekannter Herr hat in der „Münchner Allgemeinen Zeitung“ eine Besprechung des Werkes „Kunstgeschichte in Bildern“ veröffentlicht und die Gelegenheit benutzt, über einige andere Werke meines Verlages summarisch den Stab zu brechen. Der Ton dieser Recension ist so missvergnügt und absichtlich verletzend, ein Ausdruck geradezu beleidigend, dass ich, was sonst nicht meine Gewohnheit ist, gegen diese Art der Beurteilung hiermit öffentlich Protest erhebe. Der Verfasser bemängelt zunächst die Tuschzeichnungen (statt Autotypie nach Photographie) von Innenperspektiven. Diese sind von Künstlerhand hergestellt worden, um die Verzerrung der Perspektive, welche sich bei photographischen Aufnahmen von Innenräumen immer zeigen, zu vermeiden. Diese Anordnung, welche vom Herausgeber des Werkes herrührt, ist von mir durchaus gebilligt worden, und ich halte die Bemängelung des Recensenten für verkehrt. Ferner tadelt er einen Holzschnitt der Dreieinigkeit Masaccio's aus Santa Maria Novella und fordert dafür eine Autotypie. Wegen des ruinösen Zustandes des Bildes ist hier absichtlich vom Herausgeber ein Holzschnitt vorgeschrieben und von mir bestellt worden, obwohl dieser Holzschnitt etwa den zehnfachen Betrag der Autotypie kostet. Es handelte sich darum, die Spuren des Verfalls, welche gerade an diesem Bilde sehr stark bemerklich waren, durch Künstlerhand, so gut es geht, zu beseitigen, um die künstlerische Absicht Masaccio's hervortreten zu lassen. Hiernach muss von mir die Forderung einer mechanischen Reproduktion des Bildes gleichfalls als unbedingt verfehlt bezeichnet werden.

Der Recensent fährt dann fort: „Am schlimmsten steht es aber um die Skulpturen. Es wird dem Herausgeber wehe thun, wenn er seinen Namen einer solchen Sammlung vorgesetzt sieht; verantwortlich dafür kann er unmöglich sein, und man gestatte dem Recensenten, sich einmal an den Verleger zu halten.“ Hierzu bemerke ich, dass der Herausgeber nicht nur die Auswahl der Abbildungen, sondern auch ihre Grösse und Anordnung durchaus selbständig und ohne Einfluss des Verlegers bestimmt hat, dass ihm ferner die Abzüge der Autotypien und Holzschnitte zur Genehmigung vorgelegt worden sind, und dass der Verleger hiernach die Verantwortung für die Publikation vollständig ablehnen könnte. Es ist daher ein vollständig unzulässiges Verfahren, zu behaupten, der Herausgeber könne „unmöglich“ dafür verantwortlich sein, und „es müsse ihm wehe thun“, seinen Namen einer solchen Sammlung vorgesetzt zu sehen. Meiner Ansicht nach schiebt der Recensent in völlig unzulässiger Weise hier die verantwortliche Person absichtlich beiseite, um dem unverantwortlichen Verleger etwas am Zeuge zu flicken, denn er fährt fort: „Was hat dieser früher so verdiente Verlag in letzter Zeit alles zu bieten gewagt.“ Er nimmt dann Bezug auf Springer's „Handbuch der Kunstgeschichte“, Springer's „Raffael und Michelangelo“ 3. Auflage und Philippi's „Einzeldarstellungen“, spricht von verletzenden Clichés, die sich in der Springer'schen Kunstgeschichte befänden, entrüstet sich über einen Gewandzipfel der Aurora des Michelangelo am Lorenzograbe und tadelt die mehrfache Verwendung einzelner Clichés in verschiedenen Werken, welche er mit dem beleidigenden Ausdrucke „unerfreuliches Geschäftsgebaren“ belegt.

Hierzu bemerke ich, dass das „Handbuch der Kunstgeschichte“ im wesentlichen eine Vereinigung meiner Handausgabe der „Kunsthistorischen Bilderbogen“ ist, zu welcher Anton Springer bekanntlich sein Textbuch, später „Grundzüge der Kunstgeschichte“ betitelt, verfasst hat. Dieses Textbuch war für diese („verletzenden“) Clichés ausdrücklich geschrieben und nicht nur Springer selbst, sondern viele Hunderte besonnener Gelehrter haben seiner Zeit die Sammlung mit dem grössten Beifalle begrüsst. — Was den Gewandzipfel anlangt, dessen Vorhandensein dem Recensenten nach seinem Ausdrucke die Schamröte ins Gesicht schlagen lässt, so befindet sich dieser auf der grossen italienischen Photographie von Alinari, nach welcher die Heliogravüre in Springer's „Michelangelo“ 3. Auflage hergestellt worden ist. Ich bin an dieser von mir nicht gebilligten Verbesserung durchaus unschuldig; sie erscheint mir aber durchaus unwichtig, und jedenfalls ist keine Ursache, darüber in Entrüstung zu geraten, da sie bisher von niemand bemerkt oder für besonders wichtig gehalten worden ist. Was die Schamröte anlangt, die dem Verfasser der Recension wegen der Verhüllung eines Teiles des weiblichen Körpers ins Gesicht schlägt, so meine ich, dass dieselbe für diese Gelegenheit ziemlich deplaciert erscheint. Der Recensent thäte besser, seine Schamröte für solche Fälle aufzusparen, welche umgekehrt liegen. — In betreff der Verwendung der Clichés in verschiedenen Werken ist zu sagen, dass es gar keinen Zweck hätte, den David des Michelangelo z. B. für drei Werke dreimal klischieren zu lassen, da dadurch niemandem genützt würde und die Bücher durch dauernde Anwendung neuer Clichés sich unverhältnismässig verteuerten. Das Publikum würde also von diesem Verfahren nur den Schaden haben, da es alle Clichés in dem höheren Ladenpreise noch einmal bezahlen müsste. Inwiefern die Verwendung desselben Clichés in mehreren gediegenen schriftstellerischen Arbeiten tadelnswert sei und inwiefern diese als ein „unerfreuliches Geschäftsgebaren“ bezeichnet werden darf, ist mir völlig unerklärlich, und ich kann mir nur denken, dass der Verfasser sich von seiner Absicht, meine ganze verlegerische Thätigkeit öffentlich zu diskreditieren und, irgend einem unbekannten Hintermann zu Liebe, in den Augen des Publikums herabzusetzen, hat hinreissen lassen, derartige Insinuationen zu äussern, die ich nicht nur an dieser Stelle, sondern auch in einer besonderen Schrift entsprechend zu beleuchten und nachdrücklich zurückzuweisen gedenke.

Ich kann nur meinem Bedauern darüber Ausdruck geben, dass die „Münchner Allgemeine Zeitung“ in der Wahl ihrer Referenten so wenig vorsichtig ist, dass sie einem Pamphletisten schlechtester Art ihre Spalten zur Verfügung stellt und sich zu derartigen geradezu unanständigen Angriffen missbrauchen lässt.

Die unterzeichnete Verlagsbuchhandlung ist seit dreissig Jahren für die Verbreitung des Kunstsinnes aufs eifrigste und redlichste thätig gewesen. Sie gestattet niemandem, ihren Erfolgen gegenüber, die ja manchem unbequem sein mögen, einen geringschätzigen Ton anzuschlagen, am allerwenigsten einem solchen Herrn von gestern, der seine Berechtigung, den Thron des Äakos zu besteigen, erst nachweisen muss; dass ihm auf Grund seiner anmassenden kahlen, Entscheidung diese Berechtigung nicht zuerkannt werden kann, wird jeder Verständige, Redliche und Unparteiische bestätigen.

Leipzig, am 11. November 1898.

E. A. SEEMANN.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 6. 24. November.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE GRAPHISCHE KUNST DER ESKIMOS.[1)]

VON *KARL WOERMANN.*

Die Offenbarungen der vor- und aussergeschichtlichen Kunst der Ur- und Naturvölker haben die Kunstforschung vor eine Reihe neuer Fragen gestellt, die noch keineswegs von allen Kennern in gleichem Sinne beantwortet werden. Seit Ernst Grosse uns in seiner anregenden Schrift „Die Anfänge der Kunst" vor einigen Jahren zu den Naturvölkern des fernsten Südens und des höchsten Nordens geführt, ist die Völkerkunde unablässig bemüht gewesen, für engere Bezirke ihres weiten Gebietes künstlerische Entwicklungsgesetze aufzudecken, die manchmal freilich nicht weniger überzeugend wirken würden, wenn man ihre End- und Ausgangspunkte vertauschte. Jedenfalls schien die Völkerkunde den Vortritt auf dem Felde der Erforschung der „Anfänge der Kunst" in Anspruch genommen zu haben. Inzwischen hat aber auch die Ur- und Vorgeschichte der Menschheit sich ernsthafter als je der Kunstforschung zugewandt; Max Hoernes hat uns vor kurzem mit einem starken, gehaltvollen Bande über die Geschichte der bildenden Kunst in der Vorzeit Europas beschenkt, und gleich in der Einleitung dieses Werkes sucht er die Ansprüche der Völkerkunde in engere Grenzen zurückzuweisen. „Die Ausgrabungen," sagt er, „liefern uns Rückstände erster Ordnung, wogegen die Primitiven unserer Zeit nur als Rückstände zweiter Ordnung angesehen werden dürfen." Hoernes hat recht, insofern sich das verhältnismässige Alter der vorgeschichtlichen Kunstfunde aus den Ausgrabungsschichten oft mit naturwissenschaftlicher Genauigkeit ergiebt, wogegen sich die aussergeschichtlichen Kunstgegenstände der Völkerkunde nicht immer mit Sicherheit als unbeeinflusst durch die Erzeugnisse einer benachbarten Entwicklungsstufe hinstellen lassen. Indessen hat die Kunst der Völkerkunde vor der urgeschichtlichen Kunst den grossen Vorzug, uns nicht mit zufälligen, oft zertrümmerten Überbleibseln, sondern mit der ganzen Fülle des künstlerischen und kunstgewerblichen Lebens eines abgelegenen Bevölkerungskreises bekannt zu machen; und die Bedenken gegen ihre Beweiskraft verlieren auch gerade dann an Gewicht, wenn man den Begriff der Naturvölker so eng fasst, wie Grosse, der nur die primitiven Völker auf der Stufe der Jäger und Fischer und daher eigentlich nur die Buschmänner Afrikas, die Schwarzen Australiens, einige brasilianische Stämme und die Eskimos Nordamerikas als wirkliche Naturvölker gelten lässt. Von den vorgeschichtlichen Urvölkern der Erde entsprechen ihnen dann auch freilich eigentlich nur die Menschen der älteren Steinzeit, vor allen Dingen also jene Höhlenbewohner der Renntierzeit Südfrankreichs, deren viele viele Jahrtausende alte Schnitz- und Ritzarbeiten in Mammut-Elfenbein und Renntierhorn seit einigen Jahrzehnten aus tiefen Erdschichten wieder hervorgeholt, einen geradezu verblüffenden Eindruck auf das Auge jedes Kunstfreundes machen müssen.

Gerade der Vergleich der Kunst der heutigen Eskimos mit der Kunst jener Höhlenbewohner der Dordogne aber hat sich auch als fruchtbar und lehrreich erwiesen. Die gleiche Gesittungsstufe, die gleiche Umgebung, das gleiche Renntierhorn und Elfenbein (bei den Eskimos freilich öfter Walrosszahn als vorsintflutlicher Mammutzahn), das sich zur Verarbeitung darbot, haben hier wie dort in der That eine Kunst hervorgerufen, die in der Ritz- und Schnitztechnik, wie in der unbefangenen Erfassung und Wiedergabe

1) The graphic Art of the Eskimos. By Walter James Hoffman, M. D. Washington 1897.

der Tierwelt einer und derselben Quelle zu entstammen scheint. Man vergegenwärtige sich, dass auch die Eskimos, die heute eiserne und stählerne Grabstichel von den Europäern erhalten haben, noch vor wenigen Jahrzehnten ihre Ritzarbeiten nur mit Feuersteinspitzen ausführten. Noch ein Kenner wie W. Boyd Dawkins glaubte daher in den heutigen Renntierjägern Alaskas die wirklichen Nachkommen jener Renntierjäger erkennen zu müssen, die am Ende der Eiszeit im Süden Frankreichs jagten und schnitzten und stachen. Wir werden dies um so weniger als erwiesen oder auch nur als wahrscheinlich ansehen, als auch die Känguruhjäger Australiens und die Antilopenjäger der Kalahariwüste Afrikas mit jenen ausser- und vorgeschichtlichen Renntierjägern die Gabe und die Neigung teilen, recht unmittelbar erfasste und geschickt wiedergegebene Abbilder ihrer heimischen Tierwelt zu zeichnen. Aber die Bedeutung, die gerade die Eskimokunst für die Erforschung der „Anfänge der Kunst“ hat, tritt durch ihre Verwandtschaft mit der Urkunst der Höhlenbewohner der Dordogne doch mit besonderer Deutlichkeit hervor.

Zunächst zeigen die Eskimos Nordamerikas, wie ihre Verwandten, die Tschuktschen jenseits der Beringstrasse, sich auf dem Gebiete der *kleinen Tierplastik* in Knochen, Mammutelfenbein, Renntierhorn und Walrosszahn als die nächsten Erben der Renntierkünstler der europäischen Urzeit. Ihre menschlichen Gestalten, wie die tschuktschischen Figuren des Stockholmer Museums, sind offenbar um nichts schlechter, wenn auch besser erhalten, als die urzeitlichen Menschenschnitzbilder Südfrankreichs im vorgeschichtlichen Museum zu Paris. Ihre Tiergestalten stehen an warmem Eigenleben und künstlerischer Durchbildung allerdings hinter den besten urzeitlichen Leistungen derselben Art zurück; aber in den Gesamtumrissen sind sie doch richtig gesehen und wiedergegeben; und die Fülle der arktischen Tiere, die dargestellt werden, setzt uns in Erstaunen. Hauptsächlich sind es die grossen Säugetiere des Meeres: Walfische, Walrosse, Seehunde, Robben jeder Art; Eisbären, Füchse, Wasservögel kommen hinzu; gerade die Renntiere aber, die in der Plastik jenes Urvolkes, wie auch in den Ritzzeichnungen der Eskimos, eine hervorragende Rolle spielen, fehlen unter ihren plastischen Arbeiten. Die Körperformen des Renntieres sind den arktischen Naturbildnern offenbar zu reich und zart gegliedert.

Weit mannigfaltiger noch aber sind die *Ritzzeichnungen* der Eskimos auf Pfeilstreckern, Bohrerbügeln, Kisten- und Eimergriffen, Tabakpfeifen u. s. w., deren Enden auch nicht selten plastisch in Tierköpfe auslaufen. Die eingeritzten Zeichnungen pflegen mit schwarzer, seltener mit roter Farbe ausgefüllt zu sein. Geometrische Verzierungen sind nicht eben selten, gehen aber, wie schon Grosse bemerkt hat, soweit sie technischen Ursprungs sind, nicht über die einfachsten Motive des Bandes, der Naht, des Saumes hinaus; Kreisverzierungen, auch koncentrische Kreise, sind häufig; Spiralen und Mäander aber fehlen, wie die ganze Kunststufe der Jäger- und Fischervölker sie noch nicht kennt. Der weitaus grösste Teil der Zierdarstellungen dieser Art ist aber wieder der nordischen Natur, dem heimischen Leben, der arktischen Tierwelt entlehnt. Von einfachen Zierreihen ausgespannter Tierhäute, weidender Renntiere in den verschiedensten, lebendigsten Stellungen, aus dem Wasser emportauchender Walrosse, hintereinander her schwimmender Fische und rhythmisch gegliederten Reihen verschiedener Tiere dieser Art geht diese Zierkunst zu bilderschriftartigen Darstellungen, zu schamanischen und mythologischen Zeichnungen, vor allen Dingen aber zu bildlichen Erzählungen aus dem Leben der Eskimos über, und zwar kann der Übergang auch hier ebensowohl in der umgekehrten als in der angegebenen Richtung erfolgt sein. Die Grenze zwischen Sittenbildern und Geschichtsbildern lässt sich unter diesen bildlichen Erzählungen nicht ziehen. Bewunderungswürdig aber ist die Unmittelbarkeit, Deutlichkeit und Lebendigkeit, womit diese Naturkinder, die den menschlichen Kopf nur durch eine schwarze Scheibe darstellen, zeichnerisch zu erzählen wissen.

Die Hauptsammlungen, in denen man die Eskimokunst in Deutschland studieren kann, sind die Museen für Völkerkunde in Berlin und München. Weit reichhaltiger noch aber sind die Sammlungen des Handels-Museums zu San Francisco und des mit der Smithsonian Institution verbundenen National-Museums zu Washington.

Das oben angeführte neue Buch über die graphische Kunst der Eskimos, das zu den amtlichen Veröffentlichungen des National-Museums zu Washington gehört, schliesst, wie sein Titel sagt, die Betrachtung jener Kleinplastik der Polarvölker aus, hält sich fast ausschliesslich an die in der amerikanischen Bundeshauptstadt ausgestellten Gegenstände und beschränkt sich geflissentlich auf die Schilderung der Ritzarbeiten der gedachten Art, weniger geflissentlich auf die Ritzarbeiten der Eskimos von Alaska; denn eigentlich nur diese sind die Träger dieser „graphischen Kunst“, die z. B. den grönländischen Eskimos fremd ist.

In seiner Beschränkung überschüttet Hoffman's Werk, das jeder, der sich mit diesen Studien beschäftigt, dankbar begrüssen wird, uns förmlich mit neuem Stoffe und neuen Abbildungen. Enthält es doch zu 217 Oktav-Seiten Text nicht weniger als 82 Abbildungstafeln, auf deren mancher ein Dutzend und mehr der in der gedachten Art verzierten Gegenstände in Autotypien nach Originalphotographien wiedergegeben sind, und bringt es dazu im Texte doch obendrein noch 153 Einzelabbildungen! Eine

Fülle altbekannter und doch neuer, weil in jedem Einzelfalle neu dem Leben abgelauschter Dinge tritt da dem Forscher entgegen, der bisher nur die europäischen Sammlungen auf Gegenstände dieser Art untersuchen konnte.

Der Text ist sorgfältig gearbeitet, aber nicht hervorragend selbständig. An vielen Stellen verzeichnet und beschreibt er einfach, schweift dazwischen zu Erörterungen ab, vermag schliesslich aber das Werk nicht zu einem organischen Ganzen zu vereinigen. Ein Lehr- und Lesebuch ist es nicht, mehr ein Nachschlage- und Sammelwerk. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, dass es nicht eine Reihe lesenswerter Abschnitte enthielte, und dass die Bemerkungen des Verfassers nicht oft den Nagel auf den Kopf träfen.

Wenn Hoffman freilich Boyd-Dawkin's Ansicht zustimmt, dass die Eskimos einfach die Nachkommen der Höhlenbewohner Südfrankreichs seien, so wagen wir dem, obgleich sich das Gegenteil nicht beweisen lässt, nicht beizustimmen, und wenn er die grosse Mehrzahl der Darstellungen, die Jagdzüge, Fischzüge, Wanderzüge, häusliche Vorrichtungen, häusliche Belustigungen und häusliche Streitigkeiten darstellen, als „pictographs“ und „historical records“ bezeichnet, so wird sich über die Grenze zwischen diesen Begriffen und künstlerischen Darstellungen, die ihrer selbst wegen geschaffen sind, streiten lassen. Richtig aber werden unzweifelhaft die Darstellungen in menschlicher Gebärdensprache, zu der im Anhang ein Schlüssel beigegeben ist, als eine Art von Bilderschrift gekennzeichnet; feinfühlig wird der Übergang der bildlichen Erzählungen aus dem Leben in reine Zierstreifen durch reihenweise Wiederholung und äusserliche Umbildung geschildert, und zutreffend wird im ganzen zwischen dem von Urzeiten ererbten Formenschatz der Eskimos und den möglicherweise auf Handelswegen hinzugekommenen fremden Zuthaten unterschieden. Einflüsse von der Papua-Bucht an der Torresstrasse, von den Haida-Indianern in Nordwestamerika und von den Russen in Sibirien will man hier und da erkennen. Aber Hoffman thut recht daran, derartige Einflüsse nur in deutlichen Fällen gelten zu lassen. Wegen des Ziermotives der koncentrischen Kreise sucht der Verfasser wohl unnötigerweise den ganzen Erdball ab, wenn er doch schliesslich (S. 807) zu dem Ergebnis kommt, dass derartige Kreisverzierungen nicht überall, wo sie sich finden, auseinander abgeleitet, sondern selbständig entwickelt seien, „being evolved from very diverse originals and concepts“.

Die Frage, inwieweit gleiche Verzierungen, die sich in der ganzen Welt zerstreut finden, auseinander abgeleitet werden oder als selbständige Erfindungen angesehen werden müssen, gehört zu den schwierigsten Fragen der vor- und aussergeschichtlichen Kunstforschung. Cirkelschlüsse sind hier auch bei angesehenen Forschern an der Tagesordnung. Nichts ist leichter, als überall oder nirgends fremde Einflüsse anzuerkennen; in Wirklichkeit aber will jeder Fall der Art für sich untersucht und entschieden sein. Unzweifelhaft ist eine grosse Anzahl einfacher Formen der ganzen Menschheit angeboren oder wird doch überall selbständig der Natur oder der Technik entlehnt. Die Frage ist nur, wo die Form anfängt, von solchem Eigenleben erfüllt zu sein, dass es unthunlich erscheint, sie an verschiedenen Orten unabhängig voneinander entstanden zu denken. Namhafte Forscher gehen soweit, den Mäander überall, wo er sich findet, also auch in Altamerika und auch in China, vom griechischen Dipylonstil abzuleiten, die Spirale überall, wo sie auftritt, auf die ägyptische oder doch die mykenische Kunst zurückzuführen. Hier vermag ich nicht zu folgen, weil mir die Spirale wie der Mäander nicht eigenartig genug zu sein scheinen, um nicht oftmals unter ähnlichen Bedingungen von selbst entstanden sein zu können. Aber wo ist da die Grenze zu ziehen? Jedenfalls ist Hoffman zuzustimmen, dass auch die koncentrischen Zierkreise der Eskimos, wenngleich sie erst auf deren jüngeren Arbeiten vorzukommen scheinen, nicht etwa aus der Papua-Ornamentik abgeleitet zu sein brauchen.

BÜCHERSCHAU.

Die Attribute der Heiligen. Ein alphabetisches Nachschlagebuch zum Verständnis kirchlicher Kunstwerke. Von Dr. *Rudolf Pfleiderer.* Ulm, Heinrich Kerler, 1898. Preis 3 M.

Das vorliegende Buch, dessen Titel hinreichend über den Inhalt orientiert, zeichnet sich durch praktische Anordnung für den Gebrauch besonders aus. Während andere Werke dieser Art mehr Verzeichnisse der Heiligen mit Angabe ihrer Attribute sind, sind hier die Gegenstände, welche die bildende Kunst den einzelnen Heiligen als Erkennungszeichen beizugeben pflegt, alphabetisch angeordnet und mit den nötigen legendarischen Erklärungen und biographischen Notizen versehen. Man kann sich also mit Hilfe dieses kleinen Lexikons vor einem Kunstwerke sofort davon unterrichten, welche Heiligen auf demselben dargestellt sind. Ein beigefügtes umfangreiches Register der Heiligen weist umgekehrt darauf hin, welche Attribute den einzelnen Heiligen zukommen. Das Buch führt gegen 1000 Heilige auf und wird damit wohl ziemlich alle diejenigen Heiligen enthalten, die in der bildenden Kunst dargestellt worden sind. Selbstverständlich sind die neuesten Forschungen auf diesem Gebiete in der vorliegenden Arbeit berücksichtigt und verwertet worden.

U. TH.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Zu *Ehrenmitgliedern der Kgl. Akademie der bildenden Künste in München* sind die Maler Prof. *Max Liebermann* in Berlin, Prof. *L. Dill,* Prof. *W. Dürr* und Prof. *Adolf Echtler* in München und der Bildhauer *Konstantin Meunier* in Brüssel gewählt worden. Die Wahl hat die Bestätigung des Prinzregenten erhalten.

*** Der Maler *Paul Höcker*, Lehrer an der Münchener Kunstakademie, hat die Entlassung aus seinem Amte erbeten und erhalten. An seine Stelle ist Prof. *Ludwig Herterich*, bisher Lehrer an der Kunstschule in Stuttgart, berufen worden.

WETTBEWERBE.

*** *Von der Berliner Kunstakademie.* Aus der Ernst Reichenheim-Stiftung sind den Malern *Max Fabian* und *Reinhold Strehmel* aus Berlin zwei Stipendien von je 600 M. für das Jahr 1898/99 verliehen worden.

† *Köln.* — Der Vorstand des erzbischöflichen Diöcesanmuseums hat einen *Wettbewerb zur Erlangung mustergültiger Altarleuchter* ausgeschrieben, der voraussichtlich zahlreiche Beteiligung finden wird. Vorgeschrieben ist romanische oder gotische Form, die Höhe darf 50 cm nicht überschreiten. Die Ausführung soll in Bronze- oder Messingguss oder in getriebenem Metall erfolgen. Zur Informierung der Beteiligten ist im erzbischöflichen Museum in Köln eine reichhaltige Ausstellung mittelalterlicher Altarleuchter veranstaltet worden, zu der die Erzdiöcese, der Niederrhein und die Diöcese Münster aus ihrem Besitz beigesteuert haben.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

† Im *Mährischen Gewerbe-Museum* in *Brünn* findet zur Zeit eine kleine Ausstellung von modernen Original-Steindrucken statt, deren Katalog soeben zur Ausgabe gelangt ist. Die deutschen Kunstcentren, wie München, Dresden, Karlsruhe und Berlin, sind durch verschiedene Meister vertreten, Frankfurt a. M. durch W. Steinhausen und Hans Thoma. Auch zahlreiche französische und englische Künstler haben ausgestellt.

A. R. Der französische Bildhauer *Alfred Boucher*, ein Schüler von Paul Dubois, hat in *Friedrich Goldscheider's* kürzlich begründetem „Kunstsalon für Skulpturen" in Berlin, Leipzigerstrasse 119/120, eine Sammelausstellung seiner Werke veranstaltet, die einen fesselnden Überblick über das Schaffen dieses jetzt 48jährigen, ungemein vielseitigen Künstlers gewährt. Es ist das erste Mal, dass ein französischer Bildhauer mit einer so grossen Sammlung von Marmorwerken — es sind 23, darunter zwei von kolossaler Grösse — in Berlin auftritt, und wenn einige dieser Marmorarbeiten, nackte weibliche Figuren von gefälliger Schönheit der Körperformen, die allegorische Begriffe, wie Unschuld, Traum, den Gedanken u. dgl. m., versinnlichen, auch mehr auf die Kauflust des Publikums spekulieren, das seine Salons gern mit eleganter Kleinplastik schmückt, so zeugen doch die Mehrzahl der ausgestellten Werke und in höherem Grade noch etwa 70 Photographien von anderen Arbeiten Boucher's dafür, dass er zu den ernsthaften Künstlern gehört, die einerseits den alten Ruhm der französischen Plastik, die sorgfältigste Durchbildung und die höchste Vollendung der Form, das intimste Studium des menschlichen Körpers hochhalten, andererseits aber auch mit offenen Augen der modernen Bewegung folgen. In dieser Beziehung sind besonders zwei Werke für ihn charakteristisch: die überlebensgrosse Gestalt einer Feldarbeiterin mit einem Rechen, die mit jener herben Naturwahrheit gestaltet ist, die wir an den Ackerbauern Millet's hochschätzen, und die Gestalt eines nackten jungen Mannes, der, mit Anspannung aller seiner Muskeln, mit den Händen und dem einen aufgestemmten Fusse einen Spaten in hartes Erdreich stösst. Das Werk, das unter dem Namen „À la terre" im Salon von 1890 erschien und dem Künstler die höchste Auszeichnung, die Ehrenmedaille, einbrachte, soll auch ein Hymnus auf die Arbeit sein. Aber im Gegensatz zu den Naturalisten, die wie Meunier nur die verheerenden Wirkungen harter Arbeit an verbrauchten, schon von der Natur vernachlässigten Körpern gewissermassen anatomisch demonstrieren, zeigt Meunier an dem wohlgebildeten Körper des jungen Mannes, an dem Spiel seiner Muskeln und Sehnen, an der jeden Widerstand bezwingenden Kraft seiner elastischen Bewegungen die stählende Wirkung der Arbeit, die Arbeit, die körperlich und dadurch auch geistig erfrischt, nicht stumpfsinnig macht. Die Virtuosität in der Behandlung des nackten Körpers kommt noch stärker in der Gruppe dreier nackter Wettläufer zum Ausdruck, die dicht hintereinander am Ziele angelangt sind. Auch im Relief entfaltet Boucher eine nicht geringe Meisterschaft, die sich aber, weit entfernt von malerischen Freiheiten und Überschwänglichkeiten, in Stilformen bewegt, die sich streng in den Grenzen des Flachreliefs halten. Das Bedeutendste leistet er aber wohl in Porträtbüsten, die trotz peinlicher Wiedergabe der Details doch Grösse der Auffassung zeigen und sich an Energie, an sprühender Lebendigkeit der Charakteristik mit den besten Arbeiten Rodin's messen können. Es wäre zu wünschen, dass wir solche Sammelausstellungen öfters zu sehen bekämen. Sie würden uns dann vor der einseitigen Überschätzung bewahren, die vereinzelt auf unseren Kunstausstellungen auftauchende, französische Bildwerke in neuerer Zeit hervorgerufen haben.

A. R. *Aus dem Künstlerhause in Berlin.* Das neue Leben, das in die neuen Räume eingezogen ist, hat sich bereits in der Ausgabe eines Ausstellungskalenders gezeigt, der uns bis Ende März acht Sonderausstellungen in Zwischenräumen von drei bis vier Wochen verheisst, neben denen die „permanente Ausstellung" immer neue Werke deutscher und ausländischer Künstler darbieten wird. Den Reigen haben am 13. November die „November-Vereinigung" und die „Vereinigung Berliner Bildhauer" eröffnet. Letztere besteht aus einer kleinen Zahl jüngerer Künstler, von denen sich fast jeder zu einer interessanten Individualität herausgebildet hat, die ernste Beachtung erfordert. Der geistvollste und selbständigste unter ihnen ist *Hermann Hidding*, der die starke Innerlichkeit seiner Begabung am liebsten in Bildwerken religiösen und idealen Inhalts kundgiebt, obwohl er auch ein vortrefflicher Porträtbildner ist. Wir sehen hier u. a. die schon früher ausgestellten fein durchgeistigten Profilköpfe Christi und der Schmerzensmutter wieder, die im zartesten Flachrelief nebeneinander aus einer Marmortafel herausgehoben sind, und zum ersten Male eine Reliefdarstellung des letzten Abendmahls, die sowohl durch die tiefe Charakteristik der Köpfe wie durch die eigenartige Auffassung fesselt. Der Künstler hat nämlich den Augenblick dargestellt, wo der Verräter bereits aus dem Kreise geschieden ist und Christus mit einer leichten Wendung der Hand, ein Jünger mit energischer Armbewegung dem Entwichenen nachdeuten. *C. Starck*, der sich besonders in Werken der Kleinplastik im Anschluss an spätgriechische Vorbilder auszeichnet, *C. Bernewitz*, *A. Lewin* und *L. Cauer* sind andere hervorragende Mitglieder der Vereinigung, deren Thätigkeit beredtes Zeugnis von dem überaus regen, vielgestaltigen Leben innerhalb der Berliner Bildhauerschule ablegt, die längst ihre alte Einseitigkeit verloren hat. — Die „November-Vereinigung" besteht aus elf Mitgliedern, von denen nur eines, Wilhelm Trübner, ausserhalb Berlins wohnt, der sich übrigens nicht an der Ausstellung beteiligt hat. Die bekanntesten unter ihnen sind *Ludwig Dettmann*, *Philipp Franck*, *Curt Herrmann*, *Dora Hitz* und *Reinhold Lepsius*, und diese werden auch durch ein gemeinsames Streben zusammengehalten, das vornehmlich auf die Lösung schwieriger Beleuchtungsprobleme, auf das Studium

des Sonnenlichts in der freien Natur und auf die Möglichkeit, es in allen seinen mannigfaltigen Wirkungen auf die Malfläche zu bringen, gerichtet ist. Dieses Streben führt oft zu gewagten Sprüngen, zu verwegenen Streichen, wobei man in der Wahl der Mittel nicht ängstlich ist. Neben vielem Absonderlichen, Nichtigen und Wertlosen, wozu namentlich die roh hingeworfenen Lichtstudien und Farbenphantasien Curt Herrmann's gehören, kommt aber auch Gelungenes und Bedeutsames zu Tage. Das gilt besonders von den hellleuchtenden Sommer- und Herbstlandschaften von *Philipp Franck* und einem Herrenbildnis von *Reinhold Lepsius*, das anscheinend in grellem blendenden Sonnenlicht gemalt ist, dessen flimmernder Schein die ganze Gestalt mit einem Schleier umgiebt, ohne jedoch die plastische Wirkung der körperlichen Erscheinung im Freien aufzuheben. *L. Dettmann's* koloristische Experimente führen den kraftvollen Künstler immer mehr dazu, im Wetteifer mit berühmten Vorbildern seine Eigenart preiszugeben. Sein Spielplatz im Park eines Erziehungshauses mit kleinen Mädchen in roten Kleidern, auf die das durch die Baumkronen dringende Sonnenlicht fällt, ist nur eine Variation eines bekannten Liebermann'schen Themas, und Dettmann hatte uns doch daran gewöhnt, ihn auf eigenen Wegen wandeln zu sehen.

Londoner Ausstellungen. Die *St.„George-Gallery"* stellt augenblicklich bedeutende Werke älterer Meister und solche von britischen Künstlern aus, die zu den klassischen Malern Englands gezählt werden. Vor allem erwähnenswert ist hier eine grössere Landschaft *Hobbema's*, das Dorf „Koeverden" darstellend. Das Bild zeichnet sich vornehmlich durch einen prächtigen Himmel aus. Die Bäume und ihr Laub sind zwar etwas düster gehalten, dagegen wird das Wasser im Vordergrunde durch einen goldenen Lichtstrahl getroffen, der sich auf das Dorf und die angrenzende Ebene fortpflanzt. *Federigo Barroccio's* „Madonna del Gatto" befand sich früher im Besitze des englischen Poeten Roger. Die Komposition von vier Figuren ist im grossen Stil gehalten und zeugt von beträchtlicher Kraft der Ausführung. „Die Vermählung der hl. Katharina", ein Bild, das mit einiger Wahrscheinlichkeit Barroccio zugeschrieben wird, weist im Vergleich zu dem erstgenannten Werke entschiedene Schwächen in der Zeichnung auf. *G. v. d. Eckhout's* „Anbetung der hl. drei Könige" lässt im Stil eine gewisse Verwandtschaft mit Rembrandt erkennen. Unter den alten Meistern ist endlich eine „Magdalena" von *Carlo Dolci* nicht ohne Wert. Von den älteren englischen Meistern sind Werke vorhanden, die das Durchschnittsniveau überragen. Hierher gehören namentlich Bilder von *Turner*, *Bonnington*, *Constable*, *De Wint* und *David Cox*. Den Hauptanziehungspunkt, wenigstens vom englischen Standpunkte aus, bilden zwei bisher nicht identifiziert gewesene Bilder des alten schottischen Meisters Sir *Henry Raeburn*. Dieselben stellen den schottischen Dichter Robert Burns dar. An dieser Stelle wurde schon früher wiederholt darauf hingewiesen, dass der genannte Meister immer mehr in England gesucht und zur Anerkennung gelangen würde. Teils begründete sich die nunmehr zur Thatsache gewordene Mutmassung darauf, dass Raeburn wirkliches Verdienst besitzt, teils lenkte sich die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihn, weil von den anderen grossen englischen Meistern flottantes Material so gut wie nicht mehr vorhanden ist. Kommt aber dennoch gelegentlich ein Werk von *Reynolds*, *Gainsborough* oder *Romney* zum Angebot, so sind die gezahlten Preise so kolossal, dass Privatleute kaum hierbei konkurrieren können. Dasselbe gilt annähernd für die alten Stiche nach den genannten Meistern. Aus diesem Grunde begrüssen Kupferstecher und Radierer es stets mit besonderer Freude, wenn an irgend einer Stelle ein Werk von *Raeburn*, *Hoppner* oder *Lawrence* sozusagen neu entdeckt wird. — *„The Society of Oil Painters"* ist eine Gesellschaft, welche alljährlich im „Royal-Institute" ausstellt. Die betreffende Vereinigung führte früher einen ähnlich klingenden Namen, hat sich aber rekonstruiert und infolgedessen obige Bezeichnung angenommen. Ausserdem ist Sir James Linton nicht mehr ihr Präsident, sondern Mr. Frank Walton nimmt jetzt diese Stelle ein. Unter den 465 ausgestellten Bildern befinden sich etwa 100 Werke, die mit Recht mehr oder minder wirkliches Interesse beanspruchen können. Dies mag für jede Malervereinigung unter allen Umständen als ein hübsches Resultat betrachtet werden. Die Landschaft dominiert. Die geradezu ins Unendliche wachsende Anzahl von solchen Gesellschaften, und die Zahl der ausgestellten Werke, macht es einfach unmöglich, namentlich für das Ausland, anders als summarisch zu berichten. Ausnahmsweise hat auch *Watts* hier ausgestellt und sein Gemälde „In the Land of Weiss-nicht-wo" bildet den eigentlichen Hauptanziehungspunkt und das Ereignis der Ausstellung. Die hier zur Ansicht gebrachte Kindergruppe ist ideal aufgefasst, und besonders die Köpfe gehören zu den tadellosesten Arbeiten des Meisters, der trotz seiner 80 Jahre rüstig mit Jünglingseifer weiter schafft. Von den übrigen Künstlern sind durch gute Arbeiten ausgezeichnet: Sir *James Linton* und *Frank Walton*. — Eine andere neue Gesellschaft, *„The London Sketch-Club"*, hat ihr Heim in der „Modern-Gallery", New Bond Street 175, aufgeschlagen. Einmal in der Woche kommen die Mitglieder der Vereinigung zusammen, um dort ihre Werke zur Ansicht vorzuführen. Auf diese Weise erfolgt eine unausgesetzte Abwechslung im Material. *Hassal's* „Rattenfänger von Hameln" ist eine der besten Skizzen, die hier ausgestellt wurde. Leider ist es nur zu bekannt, dass hübsche und interessante Skizzen nicht immer gute und vollendete Bilder werden. ♂

VERMISCHTES.

Die *Königlich Sächsische Porzellanmanufaktur in Meissen* hat in dem Bestreben, den Anforderungen des modernen Geschmackes gerecht zu werden, bekanntlich schon vor einiger Zeit Gerätschaften anfertigen lassen, die sich an die Muster der Kopenhagener Porzellanfabrik in freier Weise anlehnen und in einer jenen Erzeugnissen verwandten Technik hergestellt sind. Durch diese Massregel hat sie offenbar einen Vorsprung vor den anderen deutschen Porzellanmanufakturen gewonnen, die sich voraussichtlich über kurz oder lang entschliessen werden müssen, ihrem Vorgang nachzufolgen. Gegenwärtig hat die unter der Direktion des Oberbergrats *Brunnemann* stehende Geschäftsleitung der Meissener Manufaktur einen weiteren Schritt in der angedeuteten Richtung nach dem Modernen hin unternommen, indem sie eine Reihe neuerer Figuren und Gruppen anfertigen liess, die bestimmt sind, mit den einst so beliebt gewesenen Meissener Porzellanfigürchen in Wettbewerb zu treten. Wie jene wenigstens teilweise freie Nachbildungen nach den Bildern der Rokokomaler waren, so lehnen sich einige der erwähnten, eben erst fertig gestellten Figuren und Gruppen an moderne Bildhauerarbeiten an, die auf der vorjährigen Dresdner Kunstausstellung zu sehen waren. Leider hat man jedoch nicht vorsichtig genug geprüft, ob sich die gewählten Vorbilder auch wirklich für die verkleinerte Nachahmung durch die Porzellanplastik eignen. Sonst hätte man unmöglich auf den Gedanken verfallen können, *Hösel's* kraftstrotzende Hunnen-

figur, die für die Ausführung in Bronze bestimmt war, als porzellanene Nippfigur anfertigen und durch bunte Bemalung ihrer monumentalen Wirkung entkleiden zu lassen. Ebensowenig ist es gelungen, die Gruppe von „Eulenspiegel und Nele“ nach *Charles Samuel*, die durch den Ausdruck rührender Naivetät so rasch beliebt wurde, in ihrer porzellanenen Verkleinerung zu einem Werke von künstlerischer Bedeutung zu erheben, da bei aller technischen Meisterschaft in der Ausführung der geistige Ausdruck des Originals nicht erreicht ist. Um so besser ist die Nachbildung von *Walter Schott's* „Kugelspielerin“ ausgefallen, die in dreierlei Ausführung, glasiert und zart bunt staffiert, bisquit und noch zarter staffiert, und bisquit, weiss, hergestellt worden ist. Namentlich die Ausführung in Bisquit mit äusserst zarter Staffierung wirkt ungemein anmutig und wird sich sicher binnen kurzem zahlreiche Freunde im Publikum erwerben. Von den übrigen Novitäten scheinen uns vor allem noch folgende Gruppen und Figuren erwähnenswert: „Seltener Fang“ nach *Ernst Herter*, „Venus Anadyomene“, „Venus und Amor“, „Wahrsagerin“ und „Pierrot und Pierette“. Durch besonders gelungene Bemalung und geschmackvolle Form empfiehlt sich endlich die „Nixenschale“ und der nach dem Terrassenbrunnen geformte „Aschenbecher“.

H. A. LIER.

v. Gr. — Die Bürgerschaft von *Brescia* wird gegenwärtig durch eine Frage von allgemein künstlerischem Interesse bewegt. Es handelt sich um den Ausbau oder die Wiederherstellung der „Loggia“ d. h. des städtischen Palastes. Auf den Ruinen eines Vulkantempels 1489 erbaut, wurde er lange dem Bramante zugeschrieben. Die neuere Kunstgeschichte nennt als seinen Schöpfer den Vincentiner Baumeister Tom. Fromentone; der Puttenfries stammt von Jacopo Sansovino, die Fensterumfassungen von Palladio. Der prächtige, an Ornamenten und Marmorschmuck fast überreiche Bau zeigt im Erdgeschoss eine tiefe Halle auf Säulen ruhend, welche ihm den Namen gegeben hat. Ein entstellender achteckiger oberer Aufsatz, eine Arbeit von Vanvitelli, wurde 1769 hinzugefügt, da 1575 ein Brand das Gebäude und namentlich sein Inneres stark mitgenommen hatte. Dieser Aufsatz missfiel so, dass man mit den Wiederherstellungsarbeiten aufhörte. Jetzt, nach 120 Jahren, denkt man wieder daran, den Palast aufzubauen. Aber mit praktischen Rücksichten sollen auch künstlerische und kunstgeschichtliche vereinigt werden. Diese Erwägung hat dazu geführt, dass das Unterrichtsministerium und die Kommission der schönen Künste um ihre Entscheidung in dieser Frage angegangen sind, ob man zu dem vom Erbauer Fromentone beabsichtigten Kuppelbau zurückkehren müsse oder das praktischere und billigere flache Dach wählen dürfe und dass sie sich natürlich in verschiedenem Sinne ausgesprochen haben; dass endlich die Grundsätze von Restauration der Bauwerke früherer Zeit, wie sie auf dem Architektenkongress des Jahres 1883 in Rom festgelegt sind, Beachtung verlangen! Kurz die Frage ist eine sehr komplizierte, und dass sie irgendwie gelöst wird, darf man nur deshalb hoffen, weil die Stadt Brescia neue Räume für städtische Zwecke durchaus braucht.

† *Amsterdam. — Rembrandt's* grosses Bild „David vor Saul die Harfe spielend“, das sich auf der Rembrandtausstellung befand, ist aus der Hand des Pariser Kunsthändlers Durand Ruel für 200000 Frks. in den Besitz des Dr. Abraham Bredius übergegangen, der seiner Sammlung damit den siebenten Rembrandt einverleibt hat.

*** Zur *Wiederherstellung des kurfürstlichen Schlosses in Mainz* sind aus Reichsmitteln 300000 M. in jährlichen Raten von 25000 M. bewilligt worden.

VOM KUNSTMARKT.

London. — Am 5. Dezember und den nächstfolgenden fünf Tagen wird der grössere Teil der Bibliothek des verstorbenen *William Morris* durch Sotheby zur Auktion gelangen. Mr. Morris war bekanntlich Künstler und Kunstmäcen in einer Person, sowie präraphaelitischer Schriftsteller und Errichter der „Kelmscott-Press“, welche sich die Aufgabe gestellt hatte, die Buchillustration zur höchsten Vollendung zu erheben. In der Hauptsache war die genannte Büchersammlung daher so angelegt, dass sie den ausgesprochenen Zwecken ihres Begründers bestmöglichst dienen sollte. Da die „Kelmscott-Press“ geschlossen ist, und Mr. Morris die Holzstöcke und Platten für die bezüglichen Buchillustrationen dem British Museum vermachte, so kann es nicht bedauert werden, dass die nunmehr verwaiste Bibliothek zur Auflösung gelangt. Unter den drei schön illuminierten Manuskripten des 13. Jahrhunderts ist jedenfalls die lateinische Bibel aus dem Jahre 1250 das interessanteste Werk. Ferner gelangt zum Verkauf eine ganze Reihe prachtvoll illuminierter Antiphonarien aus dem 13., 14. und 15. Jahrhundert. Ausserdem erwähnenswert sind: „De Civitate Dei lib. XXII“, ca. 1468 in Strassburg von Mentelin gedruckt, welches das von Dürer für seinen Freund Pirckheimer gezeichnete Ex-libris des letzteren enthält. Unter den 15 Folio-Bibeln befindet sich ein schönes Exemplar von Koburger's zweiter lateinischer Bibel, 1477, mit dem gemalten Wappen und dem Motto des Erzbischofs von Salzburg. Ferner die deutsche Bibel aus der Offizin von Günther Zainer stammend, ca. 1473—1474, die mit zahlreichen alten Holzschnitten ausgestattet ist. Ein unvollständiges Bibelmanuskript aus dem Ende des 13. Jahrhunderts herrührend, welches Philipp der Gute von Burgund einem Kloster in der Nähe von Lille schenkte, zeichnet sich durch besonders schön gemalte Initialen und Randdekorationen aus. Ein ähnliches, aber vollkommen intakt erhaltenes Manuskript aus dem Jahre 1300 enthält 165 herrlich illuminierte Verzierungen. Von seltenen, illustrierten und in England entstandenen Werken, soll erwähnt werden: „Bartholomeus de Proprietatibus Rerum“, 1496, aus der Offizin von Wynkynde Worde, geschmückt mit ornamentalen Initialen und wertvollen Holzschnitten. Eins der interessantesten und vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet am besten ausgestatteten Manuskripte der gesamten Morris-Kollektion bildet des Josephus „Antiquitates Judaicae et de Bello Judaico Libri“, das sich früher in der „Hamilton-Sammlung“ befand. Diese Schrift enthält 27 Miniaturen ersten Ranges, nebst vielen anderen in Gold und Farben gehöhten dekorativen Elementen. Nicht minder bedeutenden künstlerischen Wert besitzt das sogenannte „Sherbrooke-Missal“. Letzteres umfasst 333 Blätter, die sämtlich durch erstklassige Handmalerei illustriert sind, deren Entstehung ca. 1350 erfolgte. Als ein verwandtes Werk kann das „Steinfeld-Missale“ bezeichnet werden, welches ca. 1200 zu Steinfeld, in der Diöcese Köln, begonnen und etwa ein Jahrhundert später ebendaselbst vollendet wurde. ♂

Berlin. — Versteigerung Hildebrandt'scher Aquarellen aus der Kollektion v. Nagler bei R. Lepke am 25. Oktober 1898. Die 43 Originalaquarellen wurden im ganzen mit 23050 M. bezahlt. Der niedrigste Preis war 245 M. für Nr. 18, der höchste 1055 M. für Nr. 24. Funchal auf Madeira. Sonst sind noch hervorzuheben: Nr. 3. Ansicht von Sevilla, 550 M. — Nr. 7. Partie bei Cintra, 555 M. — Nr. 10. Funchal auf Madeira, 1015 M. — Nr. 11. Küste von Madeira, 730 M. — Nr. 28. Hafenpartie von Funchal, 720 M. — Nr. 30. St. Cruz, 645 M. — Nr. 35. Telde, 855 M. — Nr. 39. Las

Palmas, 730 M. Von den Aquarellen anderer Meister (Nr. 44—50), die mit versteigert wurden, erzielte Nr. 44 A. G. Descamps' Hundefamilie einen höheren Preis, 850 M.

— Dem Kunsthändler *Hermann Holst*, Inhaber der Firma Emil Richter, Dresden, ist vom König von Sachsen das Prädikat *„Königlicher Hofkunsthändler"* verliehen worden.

Auktion Foucart. (Schluss.) Valenciennes, 12.—14. Okt. 1898. Nr. 46. Echter bez. *B. Fabritius* 1662; die Himmelfahrt Mariä, mit zahlreichen Figuren. Er lehnt sich an vlämische Vorbilder an, aber verleugnet auch hier nicht seine Rembrandt-Schülerschaft, 450 Frks. Nr. 47. Kein Flinck, eher *W. Bartsius*, unter früh-Rembrandt'schem Einfluss. Kopf eines jungen Mannes mit roter befederter Mütze, tadellos erhalten, kräftig gemalt, 310 Frks. Nr. 50. Schlechte Kopie nach dem Stiche von *Goltzius* (Junge mit dem Hund) NB. 300 Frks.! Nr. 51. Schien mir eine alte Kopie nach einer Madonna von *Memling*, 740 Frks. Nr. 52. Auch kein *Mabuse*, aber gutes Triptychon mit Gouache-Farben auf Pergament, 1375 Frks. Nr. 53. Ein heil. Martin seinen Mantel zerschneidend, Art des *S. Marmion*, 770 Frks. Nr. 56. Feines Stillleben, kein Heda, sondern Art des *Pieter Steenwyck*, 130 Frks. Nr. 57. Kein Memling! sondern eher *Niederrheinische Schule* um 1500; sehr verdorben, 3400 Frks. Nr. 58. Verdorbenes Durchschnittsbild von *D. Hals*, 1300 Frks. Nr. 59. *C. Huysmans*, 800 Frks. Nr. 60. Netter Jungenkopf von *Jordaens*, 310 Frks. Nr. 64. Kein *Ph. Koninck*, modernes Bild, 140 Frks. Nr. 65. Gemeine, bunte Kopie nach Rembrandt's früher Radierung des barmherzigen Samariters, 450 Frks.!!! Nr. 66. Eher *Codde*, nicht Duck, 360 Frks. Nr. 67. Kein *Lievens*, eher vlämisch, sonderbare Grablegung, 460 Frks. Nr. 68. Ein imposanter Bischof, älter und besser als *Lambert Lombard*, dem es zugeschrieben, 510 Frks. Nr. 69. Bezeichneter *Nellius* (von welchem sonst sehr schwarzen und unbedeutenden Leydener Stilllebenmaler die Brüsseler Galerie jetzt das Chef-d'oeuvre besitzt), 85 Frks.! Das *Maes* zugeschriebene Bild eines Mannes an seinem Schreibtisch (Nr. 70) war wohl ein *Corn. Busschop*, ganz in der Art des Kasseler Bildes, Kopf gut, Hände schwach, 480 Frks. Nr. 71. *Heeremans* von 1672, in *Kl. Molenaer's* Art, 220 Frks. Nr. 72. Geringer *Kl. Molenaer*, 180 Frks. Nr. 73. Ders., 270 Frks. Nr. 75. War kein *Metsu;* die Malweise, der rötliche Ton, die etwas an Ostade erinnernde Beleuchtung zeigt uns den Weg: ein sehr guter *Thomas Wyck*, war es — 1020 Frks. Nr. 78. Ein *Em. Meurant*, 290 Frks. Nr. 79. Kein *Naiveu*, 215 Frks. Nr. 80. Unbedeutender *P. Neefs II.*, 1300 Frks.! Nr. 81. Ders., 350 Frks. Nr. 82. Kein *Ochterveld*, Croûte, 190 Frks. Nr. 85. *Herri de Bles?* 930 Frks. Nr. 86/87. Hässliche bunte Dinger, wohl nach *Watteau*, 1760 Frks.! Nr. 91. Echter, urkundlich 1610 gemalter *Rubens*, ganz eigenhändig; die hl. Katharina, eben enthauptet, wird von zwei Engeln in zwei Stücken weggetragen. Unerfreulicher Gegenstand! aber interessant für das Studium des Meisters. Oben ein Streifen angesetzt, 7000 Frks. Nr. 92. Ganz echter, noch sehr früher *Rubens*, Kreuzabnahme. Das Bild leuchtet in den von Rubens immer so geliebten Farben: ein brillantes Rot neben einem bräunlichen Gelb, mit dunklem Grün; zum Teil der Ausdruck in den Figuren gelungen, manches aber noch übertrieben, so z. B. der Kopf des Heilandes, 3800 Frks. Nr. 93. Echte *Rubens*-Skizze für den obersten Teil des Hauptaltares der Jesuitenkirche in Antwerpen, 720 Frks. Nr. 94. Echte Skizze dess., nach einer römischen Porträtbüste (von Pontius gestochen), 260 Frks. Nr. 96. *Jac. v. Ruisdael*, war einmal ein gutes Bild, aber ist etwas zu stark abgerieben, 1650 Frks. Nr. 97. *Jacob van Ruisdael*, frühe Landschaft, links ein kleiner Bauernhof, anspruchsloses echtes Bildchen, unerkennbar durch dicken Firniss, 530 Frks. Nr. 98. Verputzter *Sal. v. Ruysdael*, 1425 Frks. Nr. 103. Guter *Jan Steen*, aber unerfreulicher Gegenstand: ein Bauer wird am Bein operiert. Ausdruck in den Köpfen meisterhaft, 1950 Frks. Nr. 104. Grosse Grotte von *Ch. de Hooch* (dem Utrechter Meister), mit zahlreichen guten Figuren von *D. Stoop*, der es bezeichnete, 165 Frks. Nr. 105. Kein *Storck*, 155 Frks. Nr. 106. Gute Landschaft von *D. Teniers*, staffiert mit Fischern u. s. w., 600 Frks. Nr. 107. *Teniers*, Madonna mit dem Kinde in einer Grotte, 600 Frks. Nr. 108. Atelierwiederholung des berühmten fünf Sinnenbildes von *Teniers* im Brüsseler Museum, 1600 Frks. Nr. 111. Ob dies Bild je ein *Ter Borch* war? Ganz verdorben und übermalt galt dieses männliche Porträt noch 2450 Frks. Nr. 113. Nur in der Art des *Toorenvliet*, ein grosses Schweineschlachten, 270 Frks. Nr. 114. Kein *Cappelle*, ein später geringerer Marinemaler, in *Bakhuizen*-Art, Marine mit einem Eisbären auf einer Eisscholle und Wallfischfängern, 400 Frks. Nr. 115. Gute alte Kopie nach dem Astronomen des Delfter *Vermeer* in Frankfurt, 2500 Frks. Nr. 116. Kurioses feines Bildchen, leider mit zum Teil falscher Signatur, ein Bettler am Agatha-Kloster zu Delft. Das Datum 1639 ist echt, von der Signatur nur das J. Es hat etwas von *J. Micker;* die Figur links *de Bloot*-artig, 360 Frks. Nr. 117 war einmal ein schöner *van der Neer*, jetzt hatte durch Verputzen dieses Werk allen Reiz verloren, 2100 Frks. Nr. 118. Echter kleiner *E. van der Poel*, Scheune, Exterieur, mit kleinem Stillleben von Töpfen und Geschirr, 210 Frks. Nr. 119. Kein *van der Venne*, 80 Frks. Nr. 120. Später *Adr. v. d. Velde*, eine Kuh, die gemolken wird u. s. w., dunkel, 1600 Frks. Nr. 121. Frühes, einst feines, zartes Bildchen aus *Adr. v. d. Velde's* bester Zeit, etwas verputzt, Wald, kleine Figürchen, 350 Frks. Nr. 122. Verputzter *W. v. d. Velde*, Kleine Marine, 400 Frks. Nr. 123. Harte Federzeichnung des alten *W. v. d. Velde*, schlecht, 520 Frks. Nr. 125. Kopie nach *A. van Dyck*, Grisaille, 725 Frks. Nr. 130. Sehr zweifelhafter *van Goyen*, 850 Frks. Nr. 131. Ders., vielleicht schlechter *W. Knyff*, 490 Frks. Nr. 133. *Egb. v. Heemskerck*, Wirtshausscene, 500 Frks. Nr. 136. Tüchtiges Bildnis eines aufschauenden Mannes, gut erhalten. *Vlämisch*, um 1650—1660, nur 250 Frks. Nr. 140. Netter *Isaack v. Ostade*, ein Bänkelsänger, aus der Vente Kouscheleff-Besborodko, 1900 Frks. Nr. 141. Schlechte Kopie nach dem Geschlachteten Ochsen von *Rembrandt* im Museum zu Glasgow, 60 Frks. Nr. 146. Dekorative Landschaft von *A. Verboom*, bez., 375 Frks. Nr. 148. Dem *Victors* zugeschriebene Vertumnus und Pomona, besser, kräftig in der Farbe, die Alte vortrefflich unter starkem Einflusse Rembrandt's, vielleicht *Joh. van Noordt?* Gutes Bild, 1000 Frks. Nr. 151—155. Die fünf Sinne von *Michaëlina Wautier*, 1650. bez., sehr gut in Zeichnung und Ausdruck, etwas unangenehm braun in der Farbe, aber amüsante Bilder, nur 625 Frks. Nr. 159. Besonders feiner *Pieter Wouwerman*, kräftig gemalt und von schönem tiefen Kolorit, eins seiner besten Bilder, bez., 790 Frks. Nr. 160. *Wyntrack* (ohne Wynants), kleine Enten in einer grossen, etwas öden Landschaft, 255 Frks. Das Ganze erzielte noch ca. 120000 Frks. Die zum Teil ganz schlechten Sachen brachten noch erstaunliche Preise. Ein Inkunabel: La somme rural von *Jehan Boutillier*, in Brügge 1479 gedruckt, eins von fünf bekannten Exemplaren ging für 3250 Frks. fort.

A. BREDIUS

Inhalt: [illegible] Pflederer. Die Attribute der Heiligen. [illegible] Ernst Reichenheim-Stiftung. Wettbewerb [illegible] Mährischen Gewerbe-Museum in Brünn. [illegible] Berlin. Londoner Ausstellungen. Die Königlich Sächsische Porzellanmanufaktur [illegible] in Breslau. Rembrandt's David vor Saul die Harfe spielend von Dr. A. Bredius angekauft; Wiederherstellung des kurfürstlichen Schlosses in Mainz. — Versteigerung der Bibliothek des † William Morris in London. Ergebnisse der Versteigerung Hildebrandt'scher Aquarelle aus der Kollektion v. Nagler durch R. Lepke in Berlin; Kunsthändler H. Holst in Dresden; Ergebnisse der Versteigerung [illegible] Foucart in Valenciennes. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 7. 8. Dezember.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme,* Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg,* Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

AUS DER NATIONALGALERIE IN BUDAPEST.

I.

Der ungarische Staat hat im Laufe der letzten Jahre eine beträchtliche Anzahl von Gemälden alter Meister erworben, von denen bei Gelegenheit des kunsthistorischen Kongresses in Budapest ein Teil ausgestellt war und lebhaftes Interesse erweckte. Diese Ankäufe sind für das zu errichtende Museum der bildenden Künste bestimmt, das in prächtiger Lage am Ende des Andrassy-Boulevard eine weitere Erinnerung an das Millennium-Jahr werden soll. Im neuen Museum werden die Nationalgalerie und die mit ihr in Verbindung stehende Kupferstichsammlung, ferner die modernen Bilder des Nationalmuseums und die noch zu schaffenden Abteilungen für Plastik und Architektur untergebracht werden. Bis zur Eröffnung wird jedoch noch eine geraume Zeit vergehen, und so sind in die Nationalgalerie — soweit es der beschränkte Raum zuliess — eine Auswahl von den obengenannten Bildern eingereiht worden, bei welchem Anlasse ich ein gründliches Umhängen der Bilder veranlasste: Nr. 1386. *Andrea del Verrocchio,* Thronende Madonna mit Engeln und Heiligen, eines der kunsthistorisch interessantesten Bilder des grossen Florentiners, welches bereits Vasari (ed. Milanesi III, 363) also erwähnt: ..... „una tavola alle monache di San Domenico di Firenze, nella quale gli parve essersi portato molto bene". Dieses Tafelbild, dessen auch Bocchi, Leopoldo del Meglione, Riccha, Galichon, Bode u. s. w. gedenken und das in der Etruria Pitrice (I, tav XVI) abgebildet ist, wurde von Dr. A. Forisi entdeckt und angekauft, während des deutsch-französischen Krieges 1870—1871 im Louvre aufbewahrt, sodann von dem Schotten Duncan in Glasgow erworben, aus dessen Besitz es durch Colnaghi nach Budapest gelangte. Mit Recht kann gesagt werden, dass auf dieses beglaubigte Hauptwerk Verrocchio's auf dem Gebiete der Malerei auch die grösste Kunstsammlung stolz sein dürfte; ich behalte mir vor, darüber demnächst näheres zu berichten. Nr. 1208. *Domenico Ghirlandaio,* Rundbild mit der Darstellung des Johannes auf Pathmos die Apokalypse schreibend, trefflich in den Raum komponiert in fast miniaturartiger Behandlung, dennoch gross in der Wirkung, in der Perspektive meisterhaft. Nr. 1140. *Filippino Lippi,* Madonna in poetischer Landschaft (abgeb. in der Zeitschrift für bild. Kunst. N. F. Bd. IX, S. 65), kleines aber mit der grössten Hingabe gemaltes Bild, das vom ganzen Zauber der florentinischen Kunst umwoben ist. Nr. 1161. Geisselung Christi, Predellenbild aus desselben Meisters bester Zeit, zu welchem die zwei dazugehörigen Teile sich gleichfalls in der Nationalgalerie befinden, jedoch nicht von so sorgfältiger Durchführung, wie das erste, sind. Nr. 1200—1203. Vier Cherubimköpfe, wenn auch nur Fragmente aus einem grossen Gemälde, so doch charakteristische Arbeiten des Umbro-Florentiners *Lo Spagna.* Nr. 1384. Nicht Raphael, sondern *Sebastiano del Piombo.* Männliches Bildnis, angeblich des Tibaldeo aus der Kollektion Scarpa. Verglichen mit Marc Antons Raphael-Porträt (B. 496), erweckt es in dem Beschauer die Vermutung, es könne den göttlichen Urbinaten selbst darstellen. In geistreicher Weise ist in diesem Porträt das warme venezianische Kolorit mit der vornehmen Auffassung Raphaels vereinigt. Wo auch das Auge hinblickt, gewahrt es die Meisterhand, sei es an der Gestalt selbst, sei es an der Landschaft im Hintergrunde. Letztere gemahnt uns ganz an Giorgione und weist die frappanteste Ähnlichkeit mit der auf Piombo's Bilde einer jungen

Römerin in der Berliner Galerie (Nr. 259B) auf — es ist nur ein kleines Stück Erde, aber wie ist das alles empfunden! Unvergänglichen Verdienst hat sich Prof. Hauser in München erworben, indem er dem Bilde seinen alten Glanz wiedergab. Erst bei der Restauration stellte sich heraus, dass das Bild über alle Erwartungen gut erhalten ist. Die wesentlichsten Teile: das Gesicht und die Hände sind mit Ausnahme von einigen kleinen Stellen als vollständig intakt zu bezeichnen, dagegen fanden sich Spuren von Putzversuchen im schwarzen Gewande und namentlich auch im Haupthaar; die erwähnte Landschaft ist in ihrer vollen Schönheit wieder zum Vorschein gekommen. Mit einem Worte, es ist ein Porträt, das allgemeine Bewunderung verdient, zu Piombo's Hauptleistungen gezählt werden muss und in künstlerischer Hinsicht dem Doria-Porträt in Rom nicht nachsteht. Nr. 1338. Christus bei Simon, dem *Meister des Todes der Maria* zugewiesen, mit welchem es aber nichts gemein hat. Der Künstler dürfte eher dem Kreise des Jan Mostaert angehören. Ohne Zweifel kannte er aber die Niederlande, darauf weist schon das rückwärtige Interieur mit dem Kamin, das sich z. B. auch auf Mostaert's Bilde in der Brüsseler Galerie „Miracle du tamis brisé“ in analoger Weise vorfindet, auch ist die Magd auf beiden Bildern in derselben niederländischen Tracht dargestellt. Nr. 1346. Die Heiligen Katharina und Barbara. Zwei Flügelbilder, ausgezeichnete Arbeiten des weitgereisten *Jan Scorel*, zu welchen das Mittelbild sich vielleicht noch nachweisen lässt. In eklatanter Weise erkennt man den italienischen Einfluss und zwar der Mailänder Schule. Namentlich gemahnt die heil. Barbara direkt an Luini's Weise, ihr Lächeln ist geradezu lionardesk, die Landschaft dagegen in Scorel's bekannter Art, es fehlen die grossen überhängenden Felsen nicht, die man auch auf dem Magdalenenbild im Rijksmuseum zu Amsterdam sieht. Nr. 1335. *Barend van Orley*, Brustbild Karls V. Echt, aber etwas dekorativ in der Wirkung, weder in Farbe noch im Ausdruck von jener Kraft, wie z. B. Mabuse's Johann Carondelet im Louvre. Durch dieses Kaiserbildnis ist eine weitere Thätigkeit des Meisters für Karl V., für welchen Orley bekanntlich Entwürfe für Teppiche verfertigte, nachgewiesen. Nr. 1336. *Gerard David*, Anbetung der Hirten. Feines Bild von ausgezeichneter Erhaltung und sorgfältigster Durchführung. Der Künstler hat dasselbe Thema in analoger Weise noch einmal behandelt auf dem Bilde im Besitze des Geh. Regierungsrates von Kaufmann in Berlin (beide abgebildet in der Publikation der kunsthistorischen Gesellschaft 1896, Nr. 11 und 12). Wie so oft bei den Altniederländern, ist auch hier das Christuskind klein und direkt auf dem Boden liegend dargestellt, im Gegensatze zu den Italienern, die das Kind älter und in den Körperformen reifer erscheinen lassen, vgl. z. B. das Bild des Petrus Christus im Berliner Museum und das des Hugo van der Goes im Hospital von S. Maria Nuova in Florenz. Nr. 1354 und 1355. *F. Ferg de Paula*, Signierte Landschaften mit vielen kleinen Figuren; gut vertreten ist dieser geschickte Wiener Akademiker des 18. Jahrhunderts namentlich in den Galerien von Dresden und Wien. Zum Schlusse möchte ich noch einiger altdeutscher Bilder gedenken, die in früheren Jahren ausgestellt waren, sodann ins Depot wanderten, von wo sie erst kürzlich wieder ans Tageslicht gezogen wurden. Zwei davon, Nr. 843 und 844, sind aus der *Nürnberger Schule* vom Anfang des 16. Jahrhunderts, leider nur als Fragmente erhalten. Das eine stellt Maria, das andere Johannes dar, beide von tiefstem Schmerz ergriffen, wahrscheinlich einer Kreuzigungsgruppe angehörend. Typen, Zeichnung und Farbe deuten auf den Dürerkreis hin, trotzdem ist man nicht geneigt, sie einer bestimmten Hand zuzuweisen. Bei der lückenhaften Vertretung der altdeutschen Meister in der Nationalgalerie schien es mir geboten, diese Werke auszustellen. Viel höhere Beachtung als die genannten Fragmente verdient Nr. 841, eine heilige Familie von einem *deutschen Maler* um die Wende des 15. Jahrhunderts, um so mehr als aus dieser Zeit nicht allzuviel auf uns gekommen ist. Die künstlerische Auffassung, die Formensprache, die sorgfältige Technik verbunden mit warmem Kolorit weisen in die Gegend des Mittelrheines hin. Endlich sei noch eines in der letzten Zeit erworbenen Bildchens gedacht (Nr. 1479), das seit langer Zeit in Ungarn ist und aus dem Besitze eines kunstsinnigen ungarischen Bischofs stammt. Es rührt von der Hand des westfälischen Meisters *Heinrich Aldegrever* her und stellt Loth und seine Töchter dar, im Hintergrunde das brennende Sodom. Das Bildchen stimmt bis auf geringe kleine Abweichungen mit des Meisters Kupferstich B. 17 überein, trägt gleichfalls dieselbe Signatur und die Jahreszahl 1555. Die Hauptthätigkeit Aldegrever's liegt, wie bekannt, auf dem Gebiete des Kupferstiches. Zum Pinsel griff er selten, vielleicht weil er kein bedeutender Kolorist war, und seine auf uns gekommenen Gemälde sind Seltenheiten; ihnen merkt man deutlich an, dass er vorwiegend Goldschmied und Kupferstecher war.

GABRIEL VON TÉREY.

(Fortsetzung folgt.)

BÜCHERSCHAU.

Handausgabe der Denkmäler griechischer und römischer Skulptur von *Furtwängler* und *Urlichs*. München 1898, Bruckmann.

Das von Brunn herausgegebene monumentale Sammelwerk griechisch-römischer Skulpturen ist durch Furtwängler und Urlichs, auf eine Auswahl von 50 Tafeln beschränkt, als Vorlagewerk für Schulgebrauch erschienen. Den Schullehrern, welche so glücklich sind, dies Anschauungsmaterial

in ihrem Unterrichte verwerten zu können, wird es erwünscht sein, in der Hand der Schüler die „Handausgabe" zu wissen, welche die Abbildungen sämtlich in guten Autotypien reproduziert. Sehr erfreulich ist es, dass Furtwängler und Urlichs den Text geliefert haben, der somit die neuesten Forschungsresultate bringt, und zugleich in seinen knappen sachlichen Angaben das, was dem Schüler in wissenschaftlicher Hinsicht notwendig ist. Die allgemeine ästhetische Würdigung bleibt mit Recht der persönlichen Betrachtung oder der Erläuterung des Lehrers vorbehalten. Diese Erläuterungen sind aber so zusammengestellt und durch Einleitungskapitel erweitert, dass sie einen kleinen Abriss der Geschichte antiker Skulptur geben. So hat das praktische, hübsch ausgestattete Handbuch für alle, die der klassischen Skulptur Interesse darbringen, Wert, weit über die Grenzen der Schule hinaus. *M. SCH.*

Heinrich Finke, *Der Madonnenmaler Franz Ittenbach* (1813—1879). Köln, J. P. Bachem. 97 S.

Der Verfasser ist, wie er im Vorwort selbst andeutet, nicht Kunsthistoriker von Fach, und die Prüfung der in alle Welt zerstreuten Schöpfungen Ittenbach's war ihm „nur zum gegeringen Teil ermöglicht". Wenn er deshalb den Wunsch gehegt hat, mit seiner Biographie Ittenbach's, „der augenblicklich so niedrig gewerteten, älteren Düsseldorfer christlichen Kunst zu der ihr unbestreitbar gebührenden Stellung in der Kunstgeschichte mit zu verhelfen", so haben ihm doch wohl trotz des zur Verfügung gestellten Quellenmaterials einige, nicht ganz unwichtige Vorbedingungen gefehlt. Die Ausführung von zahlreichen zeitgenössischen Ansichten über den Künstler und selbst von Zeitungskritiken werden dieselben nicht ersetzen können. Der Wert des kleinen, übrigens ansprechend geschriebenen Buches dürfte also mehr ein biographischer, als ein direkt kunstwissenschaftlicher sein. Wir lernen aus demselben Ittenbach als einen wahrhaft frommen, gemütstiefen Menschen kennen, dem man lebhafte Sympathien nicht versagen wird. Die herrschende Ansicht über seine Kunst und die seiner Genossen wird aber weder durch das Buch selbst, noch durch die beigegebenen Illustrationen wesentlich verändert werden. *P.*

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Fürstentums Schaumburg-Lippe. Im Auftrage der Fürstlichen Hofkammer bearbeitet von Dr. phil. *Gustav Schönermark.* Mit 6 Lichtdrucktafeln und 278 Abbildungen im Text. Berlin, Verlag von Wilhelm Ernst & Sohn. Gropius'sche Buch- und Kunsthandlung, 1897. 4 Bl., 143 S. 4⁰. Geb. Mk. 12.

Am Schlusse eines in der Schaumburg-Lippischen Landeszeitung im April 1891 erschienenen Aufsatzes über das Alter der Kirchen des Fürstentums war dem Wunsche Ausdruck gegeben, es möchten die älteren Kirchengebäude von einem Fachmann einer eingehenden Untersuchung unterzogen werden, da gewiss manches Interessante dabei zu Tage gefördert werden würde. Der Wunsch sollte bald erfüllt werden. Dem durch seine Arbeiten auf dem Gebiete der Kunst und Kunstgeschichte, insbesondere durch die beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Kreise Bitterfeld, Delitsch und Schweinitz in der Provinz Sachsen und durch die Abhandlung über die Altersbestimmung der Glocken bekannt gewordenen Dr. phil. Schönermark, Baumeister in Kassel, wurde von dem Fürsten zu Schaumburg-Lippe die Ausarbeitung eines Werkes über die Bau- und Kunstdenkmäler des Fürstentums übertragen. Bislang war so gut wie nichts über die Denkmäler in Schaumburg-Lippe bekannt. Diese Lücke in der Kunststatistik machte sich um so mehr fühlbar, als die angrenzenden Gebiete bereits eine Bearbeitung gefunden haben: der Regierungsbezirk Kassel, zu welchem auch der hessische Anteil der ehemaligen Grafschaft Schaumburg gehört, von v. Dehn-Rotfelser und Lotz (Kassel 1870), die Provinz Hannover von Mithoff (Bd. 1—7, Hannover 1871—80). Von dem Werke „Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen", bearbeitet von Ludorff, sind bis jetzt vier Bände erschienen, das Mittelalter hat schon Lübke um die Mitte dieses Jahrhunderts behandelt in seinem Buche: Die mittelalterliche Kunst in Westfalen. Schönermark ist der ihm gewordenen Aufgabe voll und ganz gerecht geworden. Seine Beschreibung der Bau- und Kunstdenkmäler von Schaumburg-Lippe umfasst alles Wesentliche, ist eingehend, ohne ermüdend zu wirken, und gewinnt an Verständlichkeit durch den reichlichen Bilderschmuck des Buches. Die von seiten der Fürstlichen Hofkammer zur Verfügung gestellten Mittel haben es ermöglicht, das Werk reich auszustatten. Die beigegebenen sechs Lichtdrucktafeln stellen dar: 1) Thür des goldenen Saales im Schlosse zu Bückeburg, 2) Westansicht der lutherischen Kirche in Bückeburg, 3) Stadtplan von Stadthagen aus dem Jahre 1784. 4) Kamin des Bildersaales im Schlosse zu Stadthagen, 5) Kamin des Esssaales daselbst, 6) (Original-)Entwurfszeichnung von dem Grabdenkmal des Grafen Wilhelm im Walde bei Baum. Die zahlreichen Abbildungen im Texte sind zum kleineren Teil nach Photographien hergestellt, unter diesen die blattgrossen Ansichten, zumeist jedoch nach ganz vortrefflichen Zeichnungen des Verfassers. Besondere Erwähnung verdient, dass die Steinmetzzeichen sorgfältig gesammelt sind und die älteren Glockeninschriften genau wiedergegeben und im Bilde vorgeführt werden. Die Städte Bückeburg und Stadthagen mit ihren Kirchen und Schlössern lieferten dem Verfasser naturgemäs den meisten Stoff. So umfasst Bückeburg (mit dem eingepfarrten Orte Jetenburg) 38, Stadthagen, die älteste Stadt des Fürstentums, nicht weniger als 50 Seiten, und zwar nimmt die Martinikirche 21, das Mausoleum, das Erbbegräbnis des Fürstenhauses, 7 Seiten ein. Über den letzteren interessanten Bau ist im Jahrgange 1896 dieser Zeitschrift auch ein Aufsatz aus der Feder des Professors Haupt in Hannover erschienen. Es folgen in der Besprechung die Arensburg, das Schloss Baum und die Grabmäler des Grafen Wilhelm und der Gräfin Juliane, sowie der Wilhelmstein, die einstige Kriegsschule des Grafen Wilhelm zu Schaumburg-Lippe, in welcher Scharnhorst seine Ausbildung genossen. Schloss und Kirche in Hagenburg sind moderne Bauten. Sodann schliessen sich in alphabetischer Reihenfolge die Kirchdörfer des Fürstentums an. Das älteste kirchliche Gebäude ist dasjenige zu Petzen, welches auch noch Reste eines älteren Baues aufweist. Von einer bildlichen Wiedergabe des viel besprochenen Reliefs hat der Verfasser Abstand genommen, wahrscheinlich weil dasselbe schon zu unkenntlich geworden ist. Nach des Verfassers Meinung stellt dasselbe zwei adorierende Engel dar. Nach einem kurzen Abschnitt über die Bauernhäuser des Fürstentums bildet eine kunstgeschichtliche Übersicht den Beschluss des Buches. Die neuzeitlichen Bauten hat der Verfasser nur kurz erwähnt. Die neuerdings erfolgte grosse bauliche Veränderung und Erweiterung des Schlosses zu Bückeburg ist nicht mehr berücksichtigt worden, desgleichen nicht das vor Jahresfrist fertig gestellte Palais der Fürstin Mutter. — Der beschreibenden Darstellung der Denkmäler sind kurze geschichtliche Nachrichten über die einzelnen Orte vorausgeschickt, welche gleichfalls vom Verfasser zusammengestellt sind. Sie beruhen, wie im Vorwort bemerkt

wird, auf den bekannten Werken über die Grafschaft Schaumburg, insbesondere auf Wippermann's Regesta Schaumburgensia und dessen Beschreibung des Bukki-Gaues, sowie auf Holscher's Beschreibung des vormaligen Bistums Minden. Leider sind auch einige Irrtümer mit übernommen worden. So ist das in der bekannten Urkunde des Bischofs Egilbert von Minden, welche bald nach 1055 angefertigt sein muss, erwähnte Vorwerk Sullethe sicher nicht die Sülte bei Sülbeck, sondern wohl Süllhof bei Landesbergen an der Weser, 1239 und 1300 Sullede, 1243 Sullethe, 1293 Suldede genannt. Das in derselben Urkunde erwähnte Arnicampe kann nicht bei Arnheim (Haus Aren) gesucht, noch weniger mit der Burg identifiziert werden. Wir hören nicht, dass Arnheim jemals im Billungischen Besitze gewesen ist, es ist das auch aus mehr als einem Grunde im höchsten Grade unwahrscheinlich. Arnicampe wird Arrenkamp im Kirchspiele Dielingen, Kreis Lübbecke sein, welches in einer Mindenschen Urkunde von 1224 Arnechampe heisst. Leider ist vom Verfasser auch das im 52. Bande der Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde vom Archivar Hoogeweg veröffentlichte Registrum abuntiarum sinodalium de anno 1525 nicht benutzt worden. Dieses Verzeichnis hat vor dem bekannten, im Jahre 1632 während der Wirren des Dreissigjährigen Krieges zusammengetragenen, den grossen Vorzug, dass es Original ist und seiner Abfassungszeit nach noch in jene Periode gehört, in welcher die bischöfliche Jurisdiktion noch nicht erloschen war. So sind denn auch die Orte in Schaumburg-Lippe, welche 1632 überhaupt nicht oder falsch verzeichnet sind, in dem älteren Register richtig aufgeführt. Durchaus hätte vermieden werden müssen, dass die Schreibweise der Ortsnamen Sülbeck und Heuerssen in dem Abschnitte über das Bauernhaus S. 136 eine falsche ist. Im übrigen verdient das Buch alles Lob. Es nimmt unter den Kunststatistiken einen hervorragenden Platz ein und sei hiermit allen Kunstfreunden bestens empfohlen, vorzüglich denen, welche ein besonderes Interesse für das schöne Ländchen Schaumburg-Lippe hegen. -y

KUNSTBLÄTTER.

Hebe, *Radierung* von *W. Unger* nach Fritz Aug. v. Kaulbach. Verlag der photographischen Union, München. (Plattengrösse 44×57.)

Obwohl das Blatt in die Reihe der sogenannten „lieblichen Mädchenköpfe" gehört, hat man an diesem, sonst oft bedenklich unkünstlerischen Genre, hier seine Freude. Das Urbild von Fritz August Kaulbach ist nicht nur hübsch und lieblich, es ist auch voll Natur und Leben, anmutig ohne Süsslichkeit, voll natürlicher Koketterie. Wer möchte nicht von dieser Hebe den Wein sich schenken lassen? Unger's Radierung ist vollendet, reich in den Kontrasten, bestimmt, trotz der Weichheit und sehr tonvoll durch die geschickt angewandte Roulettearbeit. *M. SCH.*

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Dr. *Alfred Körte,* bisher Privatdocent der Archäologie an der Universität in Bonn, ist als ausserordentlicher Professor nach Greifswald berufen worden.

*** Dr. *Paul Clemen* in Bonn, Provinzialkonservator der Rheinprovinz, hat den Ruf als Professor der Kunstgeschichte an der Akademie in Düsseldorf erhalten und angenommen.

G. *Paris.* — Zu Mitgliedern des Verwaltungsrates der École des Beaux-Arts sind an Stelle der verstorbenen Puvis de Chavannes und Lenepveu die Maler Detaille und Jean-Paul Laurens ernannt worden.

DENKMÄLER.

G. *Paris.* — Für ein Puvis de Chavannes-Denkmal wird demnächst eine öffentliche Subskription eröffnet werden. Die Budgetkommission der Kammer hat bereits 10000, die Société nationale des Beaux-Arts, deren Präsident der Verstorbene war, 5000 Frks. gestiftet.

⊙ *Denkmälerchronik.* In *Darmstadt* ist am 25. November das Reiterstandbild des Grossherzogs Ludwig IV. von Professor *F. Schaper* in Berlin enthüllt worden. Schaper erhielt das Kommandeurkreuz des Ludwigsordens. — Professor *Johannes Pfuhl* hat den Auftrag erhalten, für die mit dem Kaiser Friedrich-Museum verbundene Ruhmeshalle in *Görlitz* ein 3 m hohes Doppelstandbild der beiden ersten Kaiser in carrarischem Marmor auszuführen. Der Preis ist auf 40000 M. festgesetzt worden, wofür noch zwei bronzene Löwen für die Treppenwangen zu liefern sind.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Kunstausstellung Danzig. Der Kunstverein zu Danzig veranstaltet für die Zeit vom 5. März bis 16. April 1899 in den schönen, neuhergerichteten Räumen des Stadtmuseums daselbst seine 34. Kunstausstellung; die Ausstellungsbedingungen enthält das ausführliche Einladungsschreiben, welches von dem Vorstande des Kunstvereins jederzeit erhältlich ist.

Wien. — Die *Wiener Secession,* welche ihr *neuerbautes Haus* an der Wienzeile in der vorigen Woche eröffnet hat, erfreut sich eines ungeahnten Zuspruches. Der Besuch war in den ersten Tagen so stark, dass die Kassen vorübergehend gesperrt werden mussten. Auch die Kauflust ist ausserordentlich rege: in der Eröffnungswoche sind bereits 36 Gemälde in hiesigen Privatbesitz übergegangen, darunter Werke von Uhde, Thaulow, Khnopff, Gandara, Lhermitte, Zorn u.s.w. Dieser Erfolg entkräftet das Vorurteil gegen das Wiener Kunstverständnis. Leider bleibt die schöne Ausstellung nur bis Weihnachten geöffnet.

—r. *Budapest.* — *Moderne graphische Ausstellung.* Die am 25. November in der Nationalgalerie zu Budapest eröffnete *internationale Ausstellung von graphischen Werken moderner Künstler* ist für Ungarn eine Novität. Drei Säle sind mit 215 Werken von 80 Meistern aus allen Ländern gefüllt; die überwiegende Mehrzahl Originalarbeiten, nebenher einige Erzeugnisse von hervorragenden reproduzierenden Künstlern. Ein ausführlicher Katalog von Dr. *G. v. Térey* mit Titelbild von Frau *Cornelia Paczka* giebt Auskunft über die Thätigkeit der einzelnen Künstler. Unter den Ungarn seien Arbeiten von *L. Rauscher, V. Olgyai, A. Aranyossi, J. Doby* genannt, nicht zu vergessen der Frau *Cornelia Paczka-Wagner.* Obgleich von deutscher Abstammung, darf sie wegen ihrer Verheiratung mit dem Maler Franz Paczka zu den Ungarn gerechnet werden. Sie ist durch eine Reihe von Radierungen und vorzüglichen Algraphie-Blättern vertreten. Aus Deutschland sind eine grosse Anzahl von charakteristischen Werken ausgestellt. Zwei Suiten von *Klinger:* „Der Tod" und „Die Brahms-Phantasie". Sodann Radierungen von *E. M. Geyger, O. Greiner, G. Jahn, H. Hirzel, H. Vogeler, P. Halm, Dettmann,* Frhr. *v. Fichart* u.s.w. Von deutschen Lithographien Arbeiten von *H. Thoma, Steinhausen, Süss, Lührig, Dasio* und *Fechner;* von farbigen Holzschnitten Blätter von *A. Krüger, Fr. Stuck* und eine bewunderungswürdige Leistung von *Henriette Halm:* Ham-

burg im Morgennebel; das Blatt wirkt wie ein feingestimmtes Aquarell in hellblau und violett. Die Schweiz weist Radierungen von *K. Stauffer*-Bern und *K. Th. Meyer*-Basel auf. Der hohe Norden ist vertreten durch den Dänen *K. Bloch* und *A. L. Zorn*. Besondere Beachtung verdienen die Engländer und Amerikaner: *H. Herkomer, D. Y. Cameron, Fr. Seymour Haden, W. Strang, Heseltine, Slocombe, Whistler, Pennell* und *Parrish*. Holland und Belgien sind gut repräsentiert durch *Zilcken, Dake, van Roggen, Witsen, Israels, de Zwart, Guiette, Coppens* und *Mertens*. Einen Saal für sich füllen die Franzosen: *Appian, Chauvel, Beauvarais, Legros, Corot, Meissonier, Méryon* u. s. w., unter den modernsten: *Rops, Maurin, Delâtre* und eine auserwählte Kollektion von *A. Lunois*. Von bedeutenden Arbeiten reproduzierender Künstler sind zu nennen von den Deutschen *W. Unger* und *K. Koepping*, von den Niederländern Pergamentdrucke von *P. J. Arendsen* und *Graad van Roggen*, von den Franzosen *Ch. Waltner* mit Arbeiten nach Reynolds und Régnault.

† *Köln.* — Das Wallraf-Richartz-Museum hat *Murillo's „Portiuncula“* von dem Kölner Kunsthändler Steinmeyer für 100000 M. erworben, die zum grössten Teil von einer Reihe kunstsinniger Kölner Bürger aufgebracht worden sind. Das Bild, welches Justi in seiner Murillo-Biographie ausführlich behandelt, wurde um 1675 für die Kapuzinerkirche in Sevilla gemalt und ist 4,30×2,95 m gross, besitzt also ganz bedeutende Dimensionen. Es befand sich zuletzt im Besitze des Infanten Don Sebastian in Pau, von dessen Erben es an Steinmeyer verkauft wurde. Da sich bei näherer Untersuchung ergab, dass das Bild, trotz entstellender Übermalungen, gut erhalten ist, so ist die Erwerbung desselben für ein deutsches Museum nur mit Freuden zu begrüssen.

A. R. Eine Anzahl *französischer Impressionisten*, unter denen sich ihre in Deutschland am meisten bekannten Häupter *Monet, Pissaro, Renoir* und *Sisley* befinden, hat bei *Keller & Reiner* in *Berlin* eine sehr lehrreiche Ausstellung neuer, in den letzten Jahren gemalter Bilder veranstaltet. Sie ist lehrreich, obwohl sie uns keinerlei Überraschungen mehr bietet, weil sie zeigt, welche Wandlungen sich mit der Zeit bei den Impressionisten, die sich anfangs so stürmisch gebärdeten, vollzogen haben, und wie andererseits das unleugbare Gute und Notwendige, das sie der modernen Malerei gebracht, auffallend schnell zum Gemeingut vieler, wenn auch nicht aller Künstler geworden ist. Im wesentlichen unverändert scheint uns eigentlich nur *Monet* mit seinen von grellen, hüpfenden Lichtern flimmernden Strandbildern und Landschaften geblieben zu sein. *Pissaro* marschiert dagegen mit zwei Pariser Boulevardbildern und mit einem Garten voll blühender Apfelbäume bereits mit vielen anderen, die ebenso sehen und malen und deren Sehweise auch die unsere geworden ist, in Reih' und Glied. Seine Strassenbilder im Lichte eines grauen Herbst- oder Frühlingsmorgens unterscheiden sich kaum noch von den Pariser Ansichten eines Skarbina, der natürlich ebenfalls von den Impressionisten gelernt hat. Am auffälligsten ist die Wandlung, die bei *Renoir* eingetreten ist. In seinen Figurenbildern zeigt er eine Leuchtkraft der Farben, die an Delacroix' letzte Bilder erinnert, und dabei ein Streben nach äusserer Anmut, das bisher nicht auf dem Wege der Impressionisten gelegen hatte, und in seinen intimen Landschaftsbildern ruft er die Erinnerung an Corot wach, den er aber an farbigem Reiz übertrifft. Nachdem sich die Führer der impressionistischen Bewegung jetzt, wo sie in ein reiferes Alter gelangt sind, so geläutert und gemässigt haben, ist es nur noch von untergeordneter Bedeutung, dass einige jüngere Künstler, die sich ihnen angeschlossen haben, wie z. B. *d'Espagnat* und *Loiseau*, genau dort einsetzen, wo jene vor zwanzig Jahren begonnen haben. Es ist wohl heute eine ausgemachte Sache, dass der Impressionismus nur ein Mittel zu einem höheren Zweck war und dass er seine Mission längst vollendet hat.

⊙ Der *deutsche Kunstverein* in *Berlin* hat seine Ankäufe und Publikationen für das Jahr 1898 bei Keller & Reiner ausgestellt, um damit einerseits seinen Mitgliedern Rechenschaft abzulegen, andererseits neue Mitglieder zu werben. Bei den Ankäufen von Gemälden und Aquarellen sind in diesem Jahre besonders solche Künstler berücksichtigt worden, die im Vordergrund der modernen Bewegung stehen, ohne jedoch ihre Ausschreitungen mitzumachen. *W. Leibl, Arthur Kampf, W. Feldmann, F. Skarbina, Hugo König* sind hier in erster Linie zu nennen. Auch eine Sommerlandschaft, ein wogendes Kornfeld, von *Walter Leistikow*, wird selbst denen erfreulich sein, die sonst keineswegs mit der seltsamen Naturanschauung dieses Künstlers sympathisieren. An plastischen Kunstwerken hat der Vorstand die kämpfende Amazone von *F. Stuck, Manzel's* „Ruhm“ in zwei Exemplaren und eine humoristische Gruppe „Faun mit Enten“ von *Victor Seifert* (lauter Kleinbronzen) angekauft, an graphischen Arbeiten noch ein Exemplar von *Albert Krüger's* musizierenden und singenden Engeln nach dem Genter Altar, fünf Mappen mit Originalradierungen der *Worpsweder* und das von *Ernst Forberg* radierte Bildnis Josef Joachims in 300 Exemplaren. Von grossem Interesse ist die diesjährige Vereinsgabe, eine umfangreiche symbolisch-allegorische Darstellung „Beata vita“ in Algraphie von *Cornelia Paczka-Wagner*, in der die Künstlerin einen grossen Teil ihrer Einzelstudien zu einem sinnvollen Ganzen zusammengefasst hat.

München. — Die Secession hat am 19. November in ihren neuen Räumen eine *Elite-Ausstellung künstlerischer Photographien* veranstaltet, mit der eine Plakat-Ausstellung und eine kleinere Sammlung von Arbeiten *F. Rops'* verbunden ist. Viel Interesse erregen die photographischen Arbeiten, die in dieser ausgesuchten Vornehmheit hier noch nicht gesehen wurden. Lichtwark hat über diesen engbegrenzten Bezirk der photographischen Liebhaberkunst feine Bemerkungen gemacht. Es beginnt sich eine Gemeinschaft von Künstlern aus der Menge der Fachphotographen und Dilettanten auszulösen, die auf rein malerische Wirkungen hinstreben. Sie vermeiden die Schärfe der Zeichnung, die für handwerkliche Brutalität gilt; der Ton ihrer Bilder ist weich, zart und farbig. Sie sehen mit dem Auge der „Secession“, wenn man darunter die impressionistischen Maler verstehen will. Es ist erstaunlich, welche malerische Feinheit der photographischen Maschine abgewonnen wird. Allerdings zeigt die Wahl der Motive, wie sehr diese Künstler von ihren Kollegen von der Palette abhängig sind. Man glaubt oft, Reproduktionen bekannter Werke der letzten Secessionsausstellungen vor sich zu haben. Indessen ein *Hugo Henneberg* (Wien), *Heinrich Kühn* (Innsbruck), *Kindermann* (Hamburg), *G. Marissiaux* (Lüttich) und *Matthies-Masuren* (München) erheben sich doch zu selbständiger Bedeutung. — Die elegante und blasierte Muse F. Rops' findet ein aufmerksames Publikum, ebenso das lärmende Konzert der Plakatzeichner, das in den vornehmen Räumen einer Kunstausstellung ganz unerträglich aufdringlich wirkt. Eine überraschende Virtuosität eigenartiger Skizziertechnik entfaltet *Daniel Vierge* mit seinen Zeichnungen und Aquarellen, meist Motiven aus der Arbeiterwelt, Maurer und Zimmerleute auf Gerüsten und Bauplätzen. *A. W.*

Turin. — Ein bleibendes Resultat der grossen Turiner Ausstellung und zugleich eins der glücklichsten ist die Neuordnung der Gemäldegalerie in der Akademie der Wissenschaften. Gleichzeitig sind aus königlichem Privatbesitz hundert Handzeichnungen alter Meister — unter ihnen Lionardo's berühmtes Selbstporträt — der Galerie während der Dauer der Ausstellung zur Verfügung gestellt, und es ist zu hoffen, dass diese wertvollen Blätter von Lionardo vor allem, Peruzzi, Pierino del Vaga, Rembrandt, Dürer u. a. der Galerie für immer überwiesen werden. Die Zahl der Meisterwerke ist ja nicht bedeutend, immerhin zählt die Galerie besonders nach der Neuaufstellung der Gemälde unter die gediegensten Sammlungen Italiens. Familienbildnisse des Königshauses hängen im ersten Saal, unter ihnen van Dyck's Thomas von Savoyen. Die älteren Piemontesen Gaudenzio und Defendente Ferrari, Macrino d'Alba, Girolamo Giovenone füllen die nächsten zwei Räume aus; im folgenden Saal bewundert man drei Gemälde von Sodoma, Madonnendarstellungen und vor allem die herrliche Lucrezia. Mancherlei Kontroversen knüpfen sich an die besten Bilder im Toskanischen Saal. Der Triumph der Keuschheit, dessen Gegenstück die Londoner Nationalgalerie besitzt, darf sicherlich nicht dem Botticelli zugeschrieben werden; zwei grössere Madonnendarstellungen, vor allem auch das sehr überschätzte Tondo, können nur als Werkstatt-Bilder gelten. Dagegen sind die beiden Tobiasbilder Meisterwerke, das grössere eine Arbeit der Pollajuolo, das kleinere, in den zartesten Farbenstimmungen gehalten, gehört dem talentvollen Künstler, der sich in seinem Stil niemals zwischen Botticelli und Filippino entschieden hat. Wir kennen eine ganze Reihe von Madonnenbildern von derselben Hand. Auch eine Krönung Marias, die leider etwas hoch über der Thür ihren Platz gefunden hat, gehört einem namenlosen Meister, der ein Schüler Cosimo Rosselli's, doch die Einflüsse Botticelli's erfahren hat. Im Berliner Museum und im Louvre kann man diesen Künstler studieren; sein Hauptwerk aber scheint die grosse Krönung Marias gewesen zu sein, die Botticelli nach Vasari für Matteo Palmieri gemalt hat, und welche die Nationalgalerie in London bewahrt. Die Lombarden und Ferraresen füllen den letzten Saal dieser Reihe; man sieht eine Madonna Borgognone's, zwei Heilige des Gian Petrino und schwächere Werke von Mazzolino und Garofalo. Das reizende Madonnenbildchen des Gregorio Schiavone steht dem Londoner Gemälde in nichts nach, während Mantegna's Madonna etwas matt erscheint. Ein Madonnenrelief, das man wohl mit Recht dem Desiderio da Settignano zugeschrieben hat, hängt im Saal der Handzeichnungen, die von der italienischen zur holländischen Schule hinüberführen. Hier sieht man zunächst unter den wenigen Flamländern das köstliche Bildchen des Jan van Eyck, die Stigmatisation des hl. Franz, hier hängen einige ausgezeichnete Rubens und vor allem van Dyck's hinreissend schönes Gemälde „Die Kinder Karls I.", eine Perle seiner Kunst, die nur noch in Windsor-Castle ihresgleichen findet. Zwei hintere Säle sind für die Venezianer reserviert, unter denen Paolo Veronese und die Bassano hauptsächlich vertreten sind. Aber man findet hier auch zwei tüchtige Arbeiten Savoldo's, Madonnen des Giovanni Bellini (?), des Bartolomeo Vivarini und des Moretto da Brescia. Die Raumfülle in den weiteren Sälen erleichterte die Anordnung der Bilder, die eigentlich nur in den Sälen des Sei- und Settecento zusammengedrängt werden mussten. So ist der Gesamteindruck durchaus erfreulich. Anderson's tadellose Aufnahmen von sämtlichen besseren Gemälden erleichtern das Studium, und der verdienstvolle Direktor der Galerie Graf Vesme hat uns für die nächsten Monate das Erscheinen seines kritischen Katalogs versprochen, der den höchsten Anforderungen gerecht zu werden verspricht. *E. ST.*

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

*** Eine neue Künstlervereinigung zur Veranstaltung von Ausstellungen hat sich unter dem Namen *„Künstlergruppe Jagd und Sport"* in *Berlin* gebildet. Sie besteht aus den Malern R. Friese, W. Kuhnert, G. Koch, Simmler, Sperling, H. Krause, Wagner, Otto und Zimmermann und den Bildhauern Rusche und Pflug. Ihre erste Ausstellung wird im Januar bei Eduard Schulte stattfinden.

VERMISCHTES.

G. *Paris.* — *Gustave Moreau* hat, wie wir seiner Zeit berichtet haben, sein Haus und seinen gesamten künstlerischen Nachlass — 700 Gemälde, 300 Aquarelle und 5000 Zeichnungen — dem Staate vermacht. Die Instandsetzung des Moreau-Museums wird, wie verlautet, im Frühjahr beendet sein. Ob es dann aber schon wird eröffnet werden können, ist mindestens fraglich, da der Staat die Schenkung bis jetzt überhaupt noch nicht angenommen hat.

G. *Paris.* — Puvis de Chavannes' Nachlass von Handzeichnungen zu seinen monumentalen Werken (ca. 1000 Nummern) ist von den Erben den Museen von Paris (Luxembourg und Musée municipal), Amiens, Lille, Lyon, Marseille, Poitiers, Rouen, Toulouse, Macon geschenkt worden.

⊙ Zum *Schmuck der südlichen Eingangshalle des Reichstagsgebäudes* waren acht *kolossale Bronzestatuen deutscher Kaiser* geplant worden, von denen jetzt sechs vollendet sind. Fünf davon sind im Laufe dieses Jahres aufgestellt worden: Maximilian I. von *Widemann,* Friedrich Barbarossa von *Baumbach,* Heinrich I. von *Brütt,* Karl der Grosse von *Breuer* und Heinrich III. von *Manzel.* Als sechster wird sich zu ihnen demnächst *Rudolf Maison's* Otto der Grosse gesellen, der auf der diesjährigen Münchener Ausstellung zu sehen war. Es fehlen noch Rudolph von Habsburg und Karl IV. Die Standbilder sind 2,50 m hoch.

† *Heidelberg.* — Professor *K. Schäfer* in Karlsruhe, unter dessen Leitung die Restaurationsarbeiten am Heidelberger Schloss ausgeführt werden, hat in Nr. 40 des „Centralblattes für Bauverwaltung" die überraschende Entdeckung veröffentlicht, dass sämtliche Bauten des Schlosses ursprünglich bemalt gewesen sind. Beim Friedrichsbau habe die Grundlage ein hellroter Anstrich gebildet, die Standbilder und andere Skulpturteile seien polychrom behandelt gewesen.

VOM KUNSTMARKT.

Versteigerung der Kunstsammlung A. Hauschild aus *Dresden* bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln am 23. November 1898. Die Sammlung enthielt eine Anzahl türkischer Halbfayencen des 16. und 17. Jahrhunderts, sogenannte Rhodusfayencen, darunter einige Schüsseln von seltener Schönheit. Die besten Exemplare waren: Nr. 28 (auf der Tafel des Kataloges unter Nr. 25 abgebildet, 242 M.), Nr. 30 (357 M.), Nr. 31 (121 M.), Nr. 32 (341 M.), Nr. 33 (456 M.), Nr. 34 (Damaskus, 638 M.), Nr. 38 (Persien, 17.—18. Jahrh., 671 M.). Mit Ausnahme der für das Kölnische Kunstgewerbe-Museum erworbenen Schüssel, Nr. 28, gingen alle in den Besitz von Kunsthändlern oder Privatsammlern über. Die Derutaschüssel Nr. 43 brachte 1050 M., der beste der Kreussener Krüge, Nr. 11 vom Jahre 1631, 330 M., ein

kleinerer Kreussener Apostelkrug, Nr. 15, für das Frankfurter Kunstgewerbe-Museum angekauft, 209 M., und der Fayencekrug, Nr. 56, mit anhaltinischem Wappen, eine ausgezeichnete Delfter Arbeit mit bunter Scharffeuermalerei, 275 M. Die Sammlung von 37 emaillierten deutschen Gläsern, meist sogenannten sächsischen Hofkellereigläsern, fand dagegen kein Vertrauen, wie die folgenden Preise zeigen: Nr. 61, sogenannte Magdeburger Domherrnhumpen, 77 M., Nr. 62, (66 M.), Nr. 63 (55 M.), Nr. 64 (192 M.), Nr. 65 (61 M.), Nr. 66 (280 M.), Nr. 70 (38 M.), Nr. 71 (148 M.), Nr. 72 (28 M.), Nr. 73 (62 M.), Nr. 77 (77 M.), Nr. 78 (368 M.), Nr. 82 (echt, 324 M.), Nr. 96 (echt, 104 M.). Das beste Stück unter den Silberarbeiten, Nr. 101, ein grosser Humpen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, brachte 1760 M., die wenig erfreulichen Pokale, Nr. 98 und 99, 1155 M. und 583 M. Ferner Nr. 100 (660 M.), Nr. 102 (550 M.), Nr. 108 (638 M.), Nr. 109 (330 M.), ausnahmslos in den Kunsthandel übergegangen. Der interessante Hallenser Silberdeckel von 1582 (Nr. 110), ursprünglich für einen Fayencekrug aus Nicaea bestimmt, erzielte 220 M. Die Waffen wurden zum grösseren Teil wieder zurückgenommen, ebenso der Renaissanceschrank Nr. 220. Den Barockschrank, Nr. 219, erwarb das Grossherzogliche Museum in Darmstadt mit 676 M.

L. S.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt der Verlagshandlung **R. Oldenbourg** in **München** und **Leipzig** bei, betr. *Bassermann, Dantes Spuren in Italien,* auf den wir unsere Leser unter Hinweis auf Seite 279 der Kunstchronik N. F. VIII aufmerksam machen.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 8. 15. Dezember.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE „FRAGONARDS" AUS GRASSE IN LONDON.

In einem unscheinbaren Hause der Stadt Grasse in den Seealpen befanden sich schon seit langer Zeit Bilderschätze, deren Besichtigung ziemlich schwer zu erlangen war: eine Serie von Werken Fragonard's. Dieser hatte in den kritischen Tagen des Jahres 1793 seine Bilderschätze mit nach seiner Vaterstadt Grasse geführt, um sie hier bei seinem Freunde Maubert sicher unterzubringen und möglichst allen Blicken zu entziehen. Fragonard glaubte jedenfalls mit Recht annehmen zu können, dass die kleine und stille Stadt Grasse sowohl ihm selbst, wie auch seinen Bildern vorläufig mehr Schutz als Paris gewähren würde. Man hielt den Künstler für das am Hofe Geschehene mit verantwortlich, und betrachtete ihn gleichfalls als eine Verkörperung des damals bestehenden frivolen Regiments, und zwar schon allein deshalb, weil seine Arbeiten vielfach im Auftrage der Madame du Barry entstanden waren.

In den Glückstagen dieser Dame hatte auch ihm die Gunst des Hofes besonders gelächelt, und unter ihrem Schutze war er zum Modemaler geworden. Die Revolution verdarb seine Stellung vollständig. Er starb fast ganz vergessen am 22. August 1806 zu Paris. Jedenfalls muss man anerkennen, dass seine mit ausserordentlicher Verve und höchst gefällig gemalten Bilder in günstiger Weise als eine Fortsetzung der künstlerischen Richtung seines Lehrers Boucher zu betrachten sind. Die Vorzüge Fragonard's sind in seinem sympathisch berührenden Bilde „Le serment d'Amour" recht deutlich erkennbar. Wenn auch die Themata beider Künstler dieselben sind: Darstellung der heiteren, frivolen und geistreichen Gesellschaft Frankreichs, so sind doch die leichten und zierlichen Schäferscenen, die mythologischen Allegorien und die galanten Abenteuer, welche der Schüler entwirft, in der Regel um mehrere Töne decenter gestimmt als die seines Meisters. Trotzdem bleiben seine Sujets nicht weniger verständlich als die von Boucher geschilderten Scenen.

Die oben genannten Schöpfungen Fragonard's blieben 105 Jahre lang in Grasse. Ihr letzter Besitzer daselbst, M. Malvilan, schlug schon manch schönes Gebot aus, endlich jedoch vermochte er im letzten Winter der Versuchung, sich von seinen Kunstschätzen zu trennen, nicht zu widerstehen. Der für diese zehn Bilder Fragonard's gezahlte Preis von einer Million Mark übertrifft allerdings alles, was die Pompadour oder die du Barry sich je an Extravaganzen erlaubt haben dürften. Die jetzigen Besitzer sind die Herren Agnew in Old Bond Street, welche die Bilderserie für einige Zeit in ihrer Galerie ausgestellt haben.

Es sind fünf Hauptbilder von ungefähr gleicher Grösse, und dazu kommen dann noch vier quadratische Supra-Portas, und ein anderes dekoratives Stück, „Der Triumph der Liebe", welches gewissermassen ein Supplement des Cyklus bildet. Hier in der Ausstellung wird der ganzen Bilderfolge der Name: „Roman d'Amour de la Jeunesse" gegeben. Die Bilder waren ursprünglich als Dekoration für den Hauptsaal im Pavillon von Louveciennes bestimmt, den Madame du Barry sich dort erbaut hatte, und der 1770 begonnen und zwei Jahre später vollendet wurde.

Aus irgend einem Grunde, den weder die Goncourts noch Portalis, Fragonard's moderne Biographen, aufgeklärt haben, wurden die Arbeiten eines anderen Künstlers, des J. M. Vien, denen Fragonard's vorgezogen. Vielleicht waren nach dem Empfinden der du Barry, die Bilder Fragonard's zu decent gehalten! Der Geschmack der Favorite sehnte sich wahrschein-

lich nach etwas, das sie besser zu würdigen verstand als die entzückende Idylle eines Mannes, der zugleich mit Watteau unter die wenigen und eigentlichen französischen Poeten des 18. Jahrhunderts gesetzt wird. Möglicherweise lag die Ablehnung auch in einer anderen Ursache, von der am Schlusse die Rede sein soll. Genug, sei es nun aus den oben erwähnten Motiven, oder weil die du Barry die Gemälde nicht bezahlen konnte, sie blieben in des Künstlers Hand, schmückten zunächst zwanzig Jahre das Atelier des Meisters und wanderten dann mit ihm nach Grasse.

Wahrscheinlich war die Ortsveränderung rechtzeitig und weise gewählt, denn obgleich die Sujets so wenig anstössig gemalt sind, wie dies überhaupt für eine Liebesgeschichte nur möglich ist, so waren sie dennoch zu reich an gefährlichen Ideenverbindungen mit dem Hofe, und noch dazu mit der schlimmsten Seite desselben, um nicht der Zerstörungswut des Volkes anheim zu fallen. In dem „Rendez-vous“ sehen wir vielleicht sogar Porträts des Königs und der du Barry vor uns, wenn auch ausserordentlich idealisiert.

Der Cyklus stellt ein Liebesdrama in fünf Akten vor. Gemälde Nr. 1, „La Poursuite“, zeigt uns den jungen Liebhaber, der seiner Auserwählten sich zum erstenmal naht. Letztere hat eine Freundin bei sich, welche die Rolle der Duenna spielt. Alle Beteiligten sind schüchtern und zögernd dargestellt.

Nr. 2, „Le Rendez-vous, ou l'Escalade“, lässt uns den Fortschritt der Handlung deutlich erkennen. Der junge Liebhaber steht im Begriff, ein Hindernis zu überklettern, während das junge Mädchen mit abgewandtem Kopf und warnend erhobener Hand lauscht, um zu erfahren, ob sich ein unerwünschter Dritter naht.

In Nr. 3, „Les Souvenirs“, das vielen gewiss als das natürlichste und bestgelungene Bild erscheinen wird, finden wir das glückliche Paar einen Brief gemeinschaftlich lesend dargestellt.

Nr. 4, „L'Amant Couronné“, bildet den Höhepunkt des sich entwickelnden Dramas. Die Geliebte bekränzt ihren Anbeter mit einer Guirlande. Um diesen Moment des Triumphes gewissermassen zu verewigen und festzuhalten, befindet sich ein junger Maler in der Nähe, der eine Skizze des Vorgangs entwirft. Man dürfte wohl kaum fehlgreifen, wenn man annimmt, dass der junge Künstler Fragonard selbst sein soll.

Im fünften Akt hat sich die Scenerie vollständig verwandelt, denn die Heldin tritt allein auf. Die veränderte Situation scheint der sinnenden Rückerinnerung gewidmet. Wir erblicken eine Art von verlassener Ariadne, selbstverständlich in französischen Zeitstil übertragen, angelehnt an eine Säule, an deren Kapitäl sich ein drohender Kupido befindet, der auf das Zifferblatt einer Sonnenuhr hinweist. Der Boden ist mit herabgefallenem Herbstlaub bedeckt. Man darf wohl den Schluss ziehen, dass diese Nummer der Serie erst nach dem Tode der du Barry, wenigstens in der jetzigen Form, hergestellt wurde, oder aber, wenn dies dennoch zu ihren Lebzeiten geschah, dass gerade dies End- und Schlussglied der Liebeskette den Ablehnungsgrund für sie bildete. Obgleich sie sonst im allgemeinen unwissend war, so verstand sie doch jedenfalls die Allegorie der Zeit, in der die Kunst sich hier nur zu klar ausgedrückt hatte. Und sehr begreiflich erscheint es, dass die du Barry nicht wünschte, ihrem königlichen Theseus zu suggerieren, dass er ihrer je überdrüssig werden könnte. Portalis begeht in der Beschreibung des Bildes einen Irrtum, indem er die Ansicht ausspricht, dass es nicht vollendet worden sei. Der Künstler hat es vielmehr meisterlich verstanden, der ganzen Komposition und namentlich der Stimmung im Bilde, den Stempel herbstlicher Unbestimmtheit aufzudrücken, die dem Winter nahe zu liegen scheint, und welche Portalis vielleicht als „Unvollendung“ angesehen hat.

Unzweifelhaft bildet diese Serie von Bildern mit den kleineren Supra-Portas, welche die Hauptgemälde durch Parallelvorgänge ergänzen, eine der vollkommensten und interessantesten Entwürfe poetischer Dekoration im 18. Jahrhundert. Die hier zuletzt genannten Arbeiten zeigen in ihren Motiven die Abenteuer Kupido's mit den Tauben der Venus.

Das Gesamtwerk bildet eine Verkörperung jugendlicher Grazie, menschlichen Glücks und Leides. Die Kunst an sich hat nichts damit zu thun, dass die Gemälde für die du Barry bestimmt waren. Sicherlich, in diesem Genre von dekorativer Kunst, wie hier der landschaftliche Hintergrund ausgeführt ist, findet sich kaum ähnliches in der französischen Schule des 18. Jahrhunderts. Von dem Silberton des ersten Bildes gelangen wir durch alle Nuancierungen der Farbe bis zu goldenen, sich vertiefenden Schattierungen, um diese alsdann wieder mehr und mehr verblassen zu sehen. Figuren und Landschaft sind in bewundernswerter Weise zu einer künstlerischen Einheit verbunden. Wenn wir uns in das Konventionelle des Hoflebens des 18. Jahrhunderts zurückversetzen, wie dies zur Beurteilung der vorliegenden Werke durchaus nötig erscheint, so kann hierbei nur wiederholt werden, dass ausser Watteau es kaum jemand gab, der so charakteristisch wie Fragonard, der Darsteller und Dolmetscher seiner Zeitrichtung war und, was die Hauptsache bleibt, diese schwierige Aufgabe auch so anmutig löste. *O. v. SCHLEINITZ.*

BÜCHERSCHAU.

† **Das neunzehnte Jahrhundert in Bildnissen.** Herausgegeben von *Karl Werckmeister.* Berlin, Photographische Gesellschaft.

Die Herausgabe dieser schönen und interessanten Publi-

kation schreitet rüstig vorwärts. In schneller Folge sind die 15 Lieferungen des ersten Bandes erschienen und zwei weitere des folgenden Bandes liegen auch bereits vor. Wir können nur feststellen, dass das Werk die Erwartungen, die man auf dasselbe setzte, in vollem Masse erfüllt hat. Die Abbildungen, welche uns berühmte Persönlichkeiten unseres Jahrhunderts vorführen, sind ganz vortrefflich, und die sie begleitenden kurzen Biographien, die natürlich den Gegenstand nicht erschöpfen können, geben uns vielfache Anregung und Belehrung. Das Werk ist, besonders in Anbetracht des billigen Preises, als Bildungsmittel ersten Ranges zu betrachten und sei hierdurch unseren Lesern empfohlen.

† **Schlesisches Museum der bildenden Künste zu Breslau.** *Illustrierter Katalog.* Mit 60 Lichtdrucken nach den Originalen. Breslau, C. T. Wiskott, Kunstverlag.

Der vorliegende Katalog ist in textlicher Beziehung eine durch den Direktorialassistenten Professor Dr. *Semrau* durchgeführte Umarbeitung des von *R. Kahl* verfassten, 1886 erschienenen *„Beschreibenden Verzeichnisses der Gemälde“*. Selbstverständlich berücksichtigt die neue Auflage die in der Galerie entstandenen Veränderungen, Neuerwerbungen, Ausscheidung minderwertiger Werke u. s. w. und vor allem die Ergebnisse der neueren Forschungen, die ja im Laufe der Jahre stets nicht unwesentliche Änderungen in der Bezeichnung der Bilder bedingen. Neu ist die Einfügung der Illustrationen, die in 60 vorzüglichen Lichtdrucken die hervorragendsten Werke aus dem Besitze des Breslauer Museums wiedergeben. Mit der Auswahl der Abbildungen kann man sich nur einverstanden erklären. Die älteren, kunsthistorisch interessanten Bilder, wie die des *Meisters des Wolfgangaltares*, *Pleydenwurff's*, *Raffaellino del Garbo's*, *Cosimo Rosselli's* u. s. w. werden dem Forscher willkommen sein, und andererseits ist auch dem Geschmack des grossen Publikums durch die Wiedergabe moderner Bilder Rechnung getragen. *Böcklin, Defregger, Feuerbach, Lenbach, Menzel, Thoma, Vautier* und andere mehr sind durch vorzügliche Abbildungen vertreten. Hoffentlich erwirbt die neue illustrierte Auflage dem Breslauer Museum viele Freunde. Dem modernen Geschmack huldigend, ist der stattliche Band mit einer plakatartig wirkenden Umschlagszeichnung des Breslauer Künstlers *A. Münzer* versehen. Photographische Abzüge der im Katalog abgebildeten Bilder alter Meister sind übrigens von der Verlagshandlung C. T. Wiskott, auch im einzelnen käuflich, zu erwerben.

KUNSTBLÄTTER.

Wien. — Der bekannte Radierer Professor *William Unger* hat kürzlich eine grosse Radierung vollendet, welche im Kunstverlag von *H. O. Miethke* erschienen ist. Das grosse Blatt nach Tizian's „Himmlische und irdische Liebe“ ist in jeder Hinsicht vortrefflich gelungen, malerisch in der Auffassung, mit feinster Beobachtung der Halb- und Vierteltöne, vornehm in der Wirkung und bis ins kleinste durchgeführt. Für die Studierstube eines Gelehrten oder Kunstfreundes ein Blatt wie geschaffen zum Weihnachtsgeschenk; wir haben von Prof. Unger selten etwas so Vortreffliches und Harmonisches in der Gesamtwirkung gesehen. *W. S.*

NEKROLOGE.

*** Der Geschichtsmaler *Georg Cornicelius* ist am 10. Dezember in Hanau im 73. Lebensjahre gestorben.

WETTBEWERBE.

⊙ In dem *Wettbewerb um die Ausschmückung des Rathauses zu Altona*, der vom preussischen Kultusministerium ausgeschrieben wurde und zu dem 25 Entwürfe eingelaufen waren, hat die Landeskunstkommission in Gemeinschaft mit drei Vertretern der Stadt Altona folgende Preise zuerkannt: den ersten Preis von 4000 M. dem Maler *O. Markus* in Berlin, den zweiten Preis von 2000 M. dem Maler *L. Dettmann* in Charlottenburg und den dritten Preis von 1000 M. dem Prof. *A. Kampf* in Düsseldorf. Ausserdem hat die Kommission beantragt, für den Entwurf von *Hans Olde* in Seekamp bei Friedrichsort und für die gemeinsame Arbeit von *Klein-Chevalier* und *Becker* in Düsseldorf zwei weitere Preise von je 1000 M. zu bewilligen. Da keiner der preisgekrönten Entwürfe zur Ausführung empfohlen werden konnte, hat die Kommission einen engeren Wettbewerb zwischen den Urhebern der fünf prämiierten Entwürfe vorgeschlagen. — Zu gleicher Zeit wurde von der Kommission die ebenfalls vom Kultusministerium ausgeschriebene *Konkurrenz um einen monumentalen Brunnen für Bromberg*, zu der 44 Entwürfe eingegangen waren, entschieden. Den ersten Preis von 3000 M. erhielt der Bildhauer *F. Lepcke*, den zweiten Preis von 2000 M. der Bildhauer *Hermann Hosaeus*, beide in Berlin. Ein dritter Preis von 1000 M. wurde dem gemeinschaftlichen Entwurf des Bildhauers *Freese* in Berlin und des Architekten *Mackensen* in Charlottenburg zuerkannt. Ausserdem hat die Kommission beantragt, den Urhebern von sechs anderen Entwürfen Entschädigungen von je 600 M. zu bewilligen.

*** *Von der Berliner Kunstakademie.* Der Adolf Menzel-Preis ist dem Maler *Rudolf Thienhaus* aus Engelskirchen, einem Schüler des Prof. Koner, zuerkannt worden.

*** Die Aula des Gymnasiums zu *Fraustadt* in der Provinz Posen soll mit einem Wandgemälde geschmückt werden, das die Befreiung Deutschlands vom Joch der Römer darstellen soll. Um die Ausführung dieses Gemäldes hat der preussische Kultusminister einen Wettbewerb zwischen den Malern *Fahrenkrog*, *F. Greve* und *Grotemeyer*, drei Schülern der Berliner Akademie, veranstaltet.

DENKMÄLER.

⊙ *Denkmälerchronik.* Die Ausführung des Landesdenkmals für den Herzog Friedrich von Schleswig-Holstein, das am Rande des Düsterbrooker Gehölzes bei *Kiel* errichtet werden soll, ist auf Grund eines Wettbewerbes dem Bildhauer *Jeremias Christensen* in Berlin übertragen worden. — Zu einem Wettbewerb um ein Bismarckdenkmal für *Breslau* sollen die Bildhauer *Schaper*, *Brütt*, *J. Uphues*, *R. Siemering* und *F. Schneider*, sämtlich in Berlin, eingeladen werden.

v. T. *Budapest.* — Am 20. November wurde in Budapest *das Denkmal* für den verstorbenen Handelsminister *Gabriel Baross* enthüllt. Das dankbare Volk errichtete es zum Andenken an den „eisernen Minister“. Bei der Konkurrenz erhielten *Alois Strobl* den ersten, *Anton Széchy* den zweiten, *Josef Róna* den dritten Preis. Das Comité betraute Anton Széchy mit der Ausführung. Das Denkmal steht auf freiem Platze vor dem Centralbahnhof und stellt den Minister stehend dar; am Sockel befinden sich zwei Figuren, links eine Riesengestalt, welche sich auf ein eisernes Rad stützt, rechts die Figur des Merkur.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Von den Dresdner Kunstausstellungen, die uns der vergangene Herbst gebracht hat, ist zu berichten, dass alle drei in Betracht kommende Kunsthandlungen, die von Ernst Arnold, Arno Wolffram und Emil Richter, ihr Bestes gethan haben, um dem kunstsinnigen Dresdner Publikum neue und interessante Erscheinungen vorzuführen. Den Vorrang wusste sich diesmal die Ernst Arnold'sche Kunsthandlung zu sichern, da sie den Dresdner Landschaftsmaler *Wilhelm Georg Ritter* zu einer Sonderausstellung einer grösseren Anzahl von Gemälden zu bewegen verstanden hatte. Ritter erwies sich in ihr als ein ebenso selbständiger, wie poetisch veranlagter Künstler, der die Errungenschaften der modernen Technik mit dem feinsten Verständnis für das Anmutige und Zarte zu verbinden weiss, und der seinen verschiedenen Studienplätzen in der näheren und weiteren Umgebung Dresdens bisher fast unbekannte Reize abzugewinnen versteht. Bei Wolffram, der bisher eine entschiedene Vorliebe für sensationelle Werke bekundet hat, gab es eine *Munch*-Ausstellung, die wohl nur die um jeden Preis Modernen befriedigt, alle ruhig und verständig denkenden Besucher aber abgestossen hat. Um so grössere Freude konnte man an der gleichzeitig bei Wolffram zu sehenden Ausstellung von Gemälden, Zeichnungen, Radierungen und kunstgewerblichen Arbeiten des Worpsweder *Heinrich Vogeler* haben. Der Erfolg war durchschlagend und dürfte den Künstler zur baldigen Wiederkehr nach Dresden veranlassen. Auch die schon in Berlin gezeigten Entwürfe zu Glasgemälden von *Hans Christiansen* haben sich in Dresden zahlreiche Freunde gemacht. Die mit vorgeführten Proben fertiger Glasgemälde waren von der Dresdner Firma *Gebrüder Liebert* hergestellt worden, die in neuerer Zeit mit Engelbrechtsen in Hamburg und Schöll in Offenburg auf diesem Gebiete erfolgreich in Wettbewerb getreten ist. In Emil Richter's Kunstsalon im Europäischen Hofe hatte sich für vierzehn Tage die Münchener Kunsthandlung von *Heinemann* mit einer Verkaufsausstellung besserer Sorte einquartiert, in der fast jede neuere Geschmacksrichtung zum Worte kam, in der aber mit Ausnahme einiger älterer Werke von *Corot, Schleich* und *Spitzweg* keine Arbeiten von grösserem Kunstinteresse zu sehen waren. Auf die Bilder von *Walter Scholtz* und anderer Dresdner Künstler, die vorübergehend durch die Heinemann'sche Kollektion aus dem Richter'schen Salon verdrängt wurden, aber wieder ausgestellt werden sollen, gedenken wir bald einmal zurückzukommen. H. A. LIER.

Paris, den 5. Dezember. — *Kleine Ausstellungen.* Der Kunsthändler *Hessèle* führt uns diesen Winter in reichhaltigen, von vierzehn zu vierzehn Tagen sich folgenden Einzelausstellungen eine Reihe jüngerer Zeichner und Radierer vor. Der erste war *Frank Laing,* ein junger Engländer, der sich von fremden Einflüssen, besonders Whistler und Seymour Haden, noch nicht genug befreit hat, in seinen Staffagefigürchen und auch zuweilen in der Perspektive noch nicht ganz sicher ist, aber trotzdem, besonders in einfachen landschaftlichen und architekturalen Motiven ein unleugbares Talent verrät. Dann folgte *Evert van Muyden.* Ausser seinen trefflichen Tierstücken — Handzeichnungen und Lithographien —, durch die er auch in weiteren Kreisen sich einen guten Namen errungen hat, stellte er eine Reihe ausgezeichneter Porträtradierungen, darunter diejenige seines Freundes, des Kunstschriftstellers Atherton Curtis, und ein paar hervorragend schöne Studienköpfe von Frauen aus dem römischen Volke aus. Augenblicklich zeigt *Jeanniot* uns das, was er im Laufe des Sommers gearbeitet hat. Es sind fast ausschliesslich Handzeichnungen, von denen indes eine grosse Anzahl mit dem Pastellstift oder Aquarellfarben gehöht ist. Am besten sind auch diesmal wieder seine Studien der Pariserin, in denen er, der robustere, realistischere Künstler, eine wertvolle Ergänzung zu den graziösen Arbeiten Helleus bringt. — Der merkwürdige *Gauguin* hat aus Tahiti, wohin er sich vor einigen Jahren zurückgezogen hat, etwa ein Dutzend Bilder geschickt. Seine Freunde behaupten, dass er sich gemausert habe, das Publikum wird aber auch für diese neuesten Sachen nur Hohn und Spott übrig haben, wenn es überhaupt in die stille Galerie Vollard kommt. Und ganz Unrecht kann man ihm nicht geben, wenn auch zuzugestehen ist, dass Gauguin ein gewisses dekoratives Talent besitzt. — In den Räumen der Revue blanche ist ein neues Album ausgestellt, das *Vallotton* in seiner eigentümlichen, fast nur mit Flächen arbeitenden Holzschnittmanier, die etwas an Schattenrisse erinnert, soeben herausgegeben hat. Die zehn Blätter scheinen mir nicht ganz auf der Höhe seiner besten früheren Leistungen zu stehen. Manches auf ihnen ist sehr undeutlich, anderes, z. B. einige Hände, verzeichnet. Die besten sind: „Das wirksamste Mittel“ und „Die Vorbereitungen zum Besuch“. Ein paar Gesichter sind so famos, dass nur die Max- und Moritz-Gesichter Wilhelm Busch's ihnen an die Seite zu stellen sind. — Auf die heute eröffnete 16. Ausstellung der Société internationale, die einige höchst interessante Werke enthält, werden wir noch ausführlich zurückkommen. G.

A. R. *Franz von Lenbach* hat bei *Eduard Schulte* in *Berlin* eine 43 Nummern umfassende Sammelausstellung von Bildnissen und Bildnisstudien veranstaltet, in der er einen Teil seines Schaffens während der letzten drei Jahre, nach unserer Berechnung etwa die Hälfte, vor den Augen des Beschauers Revue passieren lässt. Auch von diesen Bildern haben wir über die Hälfte bereits auf den drei letzten Münchener Ausstellungen im Glaspalast gesehen. Aber in ihrer Vereinigung machen sie doch einen ungemein imposanten Eindruck, dem sich auch derjenige nicht entziehen kann, der sich durch die leider sehr ungleiche Massenproduktion Lenbach's in letzter Zeit unangenehm berührt und abgestossen fühlte. Freilich ist die Auswahl der Bilder für diese Ausstellung mit grosser Sorgfalt getroffen worden. Durch nachlässige Ausführung verletzende oder ganz gleichgültige giebt es darunter eigentlich nicht, und vor allem empfängt man den Gesamteindruck, dass das, was Lenbach kann, kein anderer ausser ihm in Deutschland kann, und dass der Zauber, den er auf seine Zeitgenossen ausübt, immer noch im Steigen begriffen ist. Dabei treten die geschichtlichen Berühmtheiten, die schon durch das Interesse an ihrer Persönlichkeit wirken, diesmal etwas zurück. Ein Bildnis des Fürsten Bismarck von 1895 (sitzend in bürgerlicher Tracht, mit Hut, die Hände über dem Stock gekreuzt) gehört nicht zu seinen besten, wogegen eine Profilansicht des Kopfes, eigentlich nur eine Umrisszeichnung, die mit dünnen Lasuren gefüllt ist, die den Grund durchscheinen lassen, wieder ein Meisterwerk schlechthin ist. Dann sind noch die Bildnisse des Prinzregenten Luitpold, des Fürsten Hohenlohe, des Professors Virchow und des Dichters Lingg zu nennen. Aber auch sie stehen an bedeutender Wirkung hinter einigen Bildnissen älterer Damen, wie z. B. denen der Prinzessin Clementine von Coburg, der Frau von Oppenheim in Köln, der Frau Geheimrat Joest in Köln und der Dame in Trauer (Frau Herbertz) und hinter dem Brustbilde des Herrn von Kusserow und zwei Selbstbildnissen des Meisters in Renaissancetracht zurück. Die stärkste äussere Wirkung erzielt Lenbach jedoch diesmal mit seinen Bild-

nissen schöner oder doch interessanter junger Frauen und Mädchen. Während noch vor zwanzig Jahren viele Damen sich vor der vielberufenen Strenge und Unerbittlichkeit Lenbach's fürchteten und sich nur mit gelindem Schrecken vor dem Kommenden von ihm malen liessen, hat sich diese Scheu mit der Zeit in das Gegenteil verkehrt. Lenbach ist ein galanter Mann geworden, und wenn er auch die schönen Modelle, die ihm jetzt in Menge zur Verfügung stehen, nicht immer schöner malt, so doch fast immer interessanter und bedeutender als sie in Wirklichkeit sind. Er malt die Jugend und Schönheit auch nicht mehr durchweg im feierlichen „Galerieton", sondern er giebt ihnen jetzt viel grössere Helligkeit und Farbigkeit als es früher seine Art war, und diese koloristischen Vorzüge weiss er dann noch durch einen köstlichen Schmelz der Behandlung zu erhöhen. Bisweilen steigert er die Farbigkeit sogar zu einem blumigen Kolorit, das an die Spätzeit von Rubens und an Reynolds erinnert, den Lenbach ebenfalls in hohen Ehren hält. Davon zeugen besonders das Bildnis einer Frau Hahn in Düsseldorf, der Frau Toberentz und der Baronin Franchetti in griechischer Tracht, wohl eine Erinnerung an das griechische Kostümfest, das Lenbach zu Anfang dieses Jahres in München insceniert hat. In Trachten von diesem Kostümfest hat Lenbach auch die Baronin von Wimpfen und seine Gattin zusammen mit der kleinen Marion Lenbach gemalt, die noch mehrere Male in dieser neuen Lenbach-Galerie erscheint. Eine Glanznummer darin ist auch das Bildnis der Wiener Opernsängerin Lola Beeth in weissem, eng anliegendem, griechischem Gewande mit umgeschlagenem, braunem Samtpelz, dessen Anordnung wohl mit Absicht Rubens' berühmtem Pelzchen nachgebildet ist. — Zugleich mit dieser Bilderreihe Lenbach's ist etwa ein Dutzend Landschaften mit Federvieh, Schafen, Pferden und Rindern von dem Münchener *J. B. Hofner* ausgestellt, und einige dieser Bilder, die sich vor den anderen durch einen warmen goldigen Ton auszeichnen, tragen neben der Signatur Hofner's auch die Lenbach's. Soviel wir wissen, ist dieser Hofner der um vier Jahre ältere Jugendfreund Lenbach's, bei dem dieser in den ersten fünfziger Jahren die Anfangsgründe der Malerei gelernt hat. In dankbarer Pietät hält Lenbach auch heute noch an ihm fest und hilft seinen übrigen ganz tüchtigen Bildern einen Glanz verleihen, der sie später vielleicht einmal zu besonderen Raritäten für Kunstsammler und Galerien machen wird.

A. R. Bei *Keller & Reiner* in *Berlin* hat *Ludwig von Hofmann* etwa 25 Ölgemälde und ebenso viele Pastelle und andere Zeichnungen ausgestellt, von denen namentlich die ersteren unsere kürzlich hier ausgesprochene Beobachtung bestätigen, dass sich in seiner Kunst ein Umschwung, eine gewisse Klärung vollzogen zu haben scheine. Seine Farbe ist tiefer, ruhiger und zugleich leuchtender geworden, und das grösste der ausgestellten Bilder, eine phantastische Landschaft mit zwei Figuren, ein Blumenfeld mit einem vorwärts schreitenden nackten Jüngling und einem knieenden Mädchen mit rotem Lockenhaar und in einem blauvioletten Gewande, scheint dafür zu sprechen, dass ein intimes Studium der Venezianer diesen Umschwung herbeigeführt habe. In anderen Bildern, namentlich in den Strandlandschaften mit nackten Jünglingen, die auf Rossen in die flache Ufersee sprengen, macht sich wieder der Einfluss Böcklin's geltend, aber doch nicht so, dass man von einer Nachahmung reden könnte. In seinen Marinen ist Hofmann sogar viel weniger Phantast als Böcklin. Seine Wasserflächen haben in ihrem metallischen Ton ein durchaus realistisches Gepräge, und die treffliche Behandlung von Wasserflächen bei wechselnder Beleuchtung ist auch der Hauptvorzug der übrigen Bilder, die meist badende oder sich zum Baden auskleidende Mädchen in lauschigen Waldweihern oder an ihren hügeligen Ufern, bisweilen auch halbwüchsige Knaben darstellen. Ein starker poetischer Zug erfüllt fast alle diese Bilder, und man würde diese Fülle von Poesie und Farbenzauber noch stärker und reiner empfinden, wenn der Künstler noch einen Schritt weiter gehen wollte und sich entschlösse, auch seinen Figuren dieselben Reize mitzugeben wie seinen Landschaften. Wenn er auf sie kein grosses Gewicht legt, sondern sie nur als einen unter mehreren gleichen Tonwerten verbraucht, so sollte er sie nicht so aufdringlich in den Vordergrund stellen wie auf den meisten seiner Bilder.

Berlin. — Ausstellungen in der Kgl. Nationalgalerie. Der zweite Corneliussaal beherbergt gegenwärtig eine Ausstellung von Werken der beiden in letzter Zeit verstorbenen Maler *Dressler* und *Knille.* Dressler-Berlin (†1897) ist ein Landschafter aus der Schule des Berliner Wilh. Schirmer, ein Freund und Altersgenosse des bekannteren bereits verstorbenen Charles Hoguet. Seine Gemälde sind über ganz Europa im Privatbesitz zerstreut, er hat auch bis vor wenigen Jahren noch die grossen Berliner Ausstellungen beschickt, doch scheint ihm nicht das Glück beschieden gewesen zu sein, grösseres Aufsehen zu erregen. Einige seiner idealen Landschaften zeigen noch die Nachwirkung seines Lehrers. Weit erfreulicher sind aber die Schöpfungen, wo er einfache Motive aus der Umgebung von Berlin oder sonst aus deutschen Flachlandschaften darstellt. Zum besten gehören seine in grosser Zahl vorhandenen Aquarelle, namentlich die von einer Studienreise nach Capri. — Otto Knille's (†1898) Name ist jedem geläufig, der sich mit moderner Kunst beschäftigt, obgleich seine monumentalen Werke, die die Hauptarbeit seines Lebens ausmachen, fast alle den Blicken des Publikums entzogen sind. In Berlin hat ihn 1871 das Velarium, das beim Einzug der siegreichen Truppen die Strasse unter den Linden schmückte, in ganz Deutschland der oft abgebildete Tannhäuser der Nationalgalerie bekannt gemacht, und ebensowenig wie an Erfolg beim Publikum fehlte es dem Meister an Ehrungen von Seiten der Berliner Akademie. Die Art und der Umfang von Knille's Schöpfungen machte es aber unmöglich, eine Übersicht über das Gesamtwerk seines Lebens zu geben. Die Ausstellung beherbergt ausser dem Tannhäuser eine Anzahl von Porträts aus Privatbesitz, drei seiner vier Friese, die für die Berliner Universitätsbibliothek bestimmt waren, sowie die Studien zu diesem Werke. Diese letzteren Arbeiten sind vielleicht das Interessanteste der ganzen Ausstellung. Ihre Einfachheit und Sicherheit muss jeden überraschen, namentlich den, der den Gemälden nicht mehr den Beifall entgegenbringt, der in den siebziger Jahren dem Künstler einst gespendet wurde.

Die Ausstellung für kirchliche Kunst in Turin. Nicht mit Unrecht ist der allgemeinen Bezeichnung „Landesausstellung in Turin" der gleichberechtigte Titel hinzugefügt „und Ausstellung für kirchliche Kunst". Abgesehen von der gewissen Abrundung, welche die Ausstellung der arte sacra zeigt und welche eine unzählige Gebiete umfassende Landesausstellung nie wird erreichen können, zeigt diese letztere die Gegenwart und weist in die Zukunft, während — das sei von vornherein hervorgehoben — die kirchliche Ausstellung ihre saftkräftigsten Wurzeln in der Vergangenheit hat und das kunstkirchliche Schaffen der Gegenwart in Italien in einem gedrängten Bericht nähere Besprechung nicht verdient. Charakteristisch ist, dass ein von Leo XIII. ausgesetzter Preis von 10000 Lire für die beste Behandlung des alten und ewig neuen Vorwurfs der „sacra famiglia" trotz des Bewerbs

von 45 Malern nicht zur Auszahlung gekommen ist, weil niemand den gestellten Anforderungen entsprochen hat. Dieser Umstand enthebt uns der Verpflichtung, auf die ausgestellten 46 Arbeiten näher einzugehen.[1]) Erwähnen wir vom kirchlichen Kunstschaffen der Gegenwart dann noch sehr anerkennenswerte Leistungen auf dem Gebiete der Glasmalerei, ein Kunstzweig, dessen Vaterland nicht Italien ist, ferner geschmackvolle Orgeln, photographische Leistungen wie die farbigen Photographien von Wild & Co. in Mailand, die Wiedergaben kirchlicher Gebäude in Piemont von Ecclesia in Arti, und stellen wir fest, dass einzelne Firmen wie Guiseppe Pasquina in Turin, Hardmann und Powel in Birmingham sich für Herstellung von Paramenten und Kirchengeräten mit Glück an die alten bewährten Muster halten, so glauben wir der Gegenwart genug gethan zu haben. Eine Brücke zur Vergangenheit schlagen Nachbildungen von Einzelheiten kirchlicher Bauwerke in natürlicher Grösse und in getöntem Gips, die auf Veranlassung der Provinzialverwaltungen zur Erhaltung von Baudenkmalen hergestellt sind, so die des interessanten romanischen Tierkreis-Portals der über Turin am Eingang des Val Susa gelegenen Michaelskirche, der romanischen Kirchen in den Puglien (Bari, Lecce u. s. w.)[2]) mit ihrer ausserordentlich reichen, sauberen und mannigfaltigen Ornamentik, welche den gleichzeitigen nordischen Kirchen wesentlich überlegen sind. Holz oder Gipsnachbildungen und Photographien von ausgeführten Restaurationsarbeiten oder Entwürfe dazu geben eine Ahnung davon, wie reich der Stoff für erhaltende Thätigkeit in dem kunstgesegneten Lande ist: Die Provinzialbehörde für Toskana hat z. B. einen 45 Bauwerke umfassenden eingehenden Arbeitsplan mit Photographien und Plänen ausgestellt. In den vollen Glanz der Vergangenheit zurück führen die zahlreichen Säle, welche die arte antica umschliessen. Katakombenfundstücke (darunter verschiedene aus der Sammlung Castellani in Rom), römische Elfenbeinarbeiten des 2.—4. Jahrhunderts (namentlich drei prachtvolle in Elfenbein gearbeitete Konsulardiptychen im Besitz des Prinzen Barberini in Rom und aus den Kirchen von Aosta und Novara), Proben longobardischer Kunst, Messgewänder und Paramenten, goldene, silberne und bronzene Kirchengeräte, Lesepulte, Kruzifixe, Heiligenschreine und Reliquienbehälter geben reiche Proben aller Stile, welche in der kirchlichen Kunst seit dem Wiedererwachen derselben bis auf unsere Zeit geherrscht haben. Sie zeigen das liebevolle Versenken ins einzelne, die völlige Beherrschung des Stoffes nach Form und Inhalt, welche die Kleinkunst früherer Zeit charakterisiert, und sie geben andererseits eine klare Vorstellung von dem reichen Stoffkreis der kirchlichen Kunst und legen an tausend Stellen die Anregungen bloss, welche die weltliche Kunst von ihr empfangen hat. Sollten diese in sich geschlossenen, in Form und Farbe ruhig wirkenden und masshaltenden Kunstwerke früherer Jahrhunderte nicht eine Reaktion heraufbeschwören gegen die blutrünstigen Heilandsleiber der Jetztzeit, gegen die mit grellen Farben bemalten Märtyrer und Heiligengestalten, die nichtssagenden Madonnen und künstlichen Blumen, gegen die Fabrikartikel in Gips, Thon und Papier, die heute in katholischen Kirchen und nicht bloss in Italien dominieren? Sollten die Diöcesancomités und Kirchenkapitel, die im Verein mit weltlichen Behörden und Privaten die jetzigen und früheren Schätze der Kirche in ein so glänzendes Bild zusammengefasst haben, nicht den Anstoss empfangen, auch für die künstlerisch-religiöse Bildung des Volkes zu wirken, dem wir die Wiedergeburt der Kunst verdanken? Der Umstand, dass die Ausstellung in Turin stattfindet, lässt besonders die Kunst des Mittelalters und der Renaissance in Piemont, der Lombardei und Venezien und in der Emilia, weil am reichsten vertreten, in den Vordergrund treten, was für die Gleichmässigkeit der Bearbeitung der kirchlichen Kunst durch die Kunstgeschichte in Zukunft vielleicht von Vorteil sein wird. Die Ausstellung zeigt, welche Schätze nicht nur in den Kirchen von Verona, Pavia, Bologna, Como und in anderen Städten kunstgeschichtlichen Klanges sich finden, sondern auch in dem von dieser Seite so wenig beachteten Turin, in Vercelli, Mondovi, Ivrea u. s. w.; ferner in unzähligen Dorfkirchen der obengenannten Provinzen. Das kleine Chieri z. B., das man vergebens in Reisehandbüchern oder im Burckhardt'schen Cicerone suchen würde, stellt einen Kirchenschatz von 16 Stücken meist flandrischer Arbeit aus. Dicht daneben hängt ein holzgeschnitztes, mit Gold, Silber und Bergkrystallen reich verziertes Kruzifix, eine äusserst wertvolle Arbeit des 11. Jahrhunderts, aus dem kleinen Casale Monferrato bei Vercelli. Es kann nicht Aufgabe dieses kurzen Aufsatzes sein, weitere Einzelheiten dieser Ausstellung anzuführen, welche wohlbehütete Schätze für kurze Zeit der Öffentlichkeit zugänglich macht, um sie dann zum grossen Teil in die Truhen und Schreine der Domkapitel zurückwandern zu lassen, die nur dem Forscher zugänglich sind. Um so mehr Wert besitzt der ziemlich ausführliche Katalog der Ausstellung, der bei Roux, Frassati & Co. in Turin (2 Lire) erschienen ist und auf seinen Seiten 111—184 ein kleines Repertorium der italienischen kirchlichen Kleinkunst der Vergangenheit bietet. Ein Blick auf eine kleine Sammlung kirchlicher Bilder aus Privatbesitz mag, da wir die Schätze an Miniaturwerken, die in einigen Sälen angehäuft sind, übergehen müssen, diese Zeilen beschliessen. Vom kritischen Standpunkt aus interessiert am meisten eine Kopie der Madonna della tenda von Rafael aus dem Besitz des Barons E. Daviso (Turin), weil zehn Mitglieder der Accademia di San Luca, darunter z. B. R. Bompiani, das Bild ausdrücklich und schriftlich für einen echten Rafael erklärt haben. Eine auf der Rafael-Ausstellung in Urbino ebenfalls feierlich für ein eigenhändiges Werk des Meisters proklamierte Madonna mit dem Kinde aus dem Besitz von Ceresa Costa in Piacenza ist in den Sälen der arte antica untergebracht. Mit dem Zuteilen von Schulbildern und Kopien an berühmte Meister ist man auch sonst nicht karg gewesen, aber eine holdselige, jungfräuliche, nebenbei wundervoll erhaltene Madonna von Cima da Conegliano bildet in jedem Falle einen Schatz ihres Besitzers (Fed. Rosazza, Turin), mag der Meister sie nur inspiriert oder selbst gemalt haben, und für das Studium der beiden Ferrari wie überhaupt der lombardischen und piemontesischen Schule findet sich in diesem Saale viel Beachtenswertes. Einige Bilder des 16. Jahrhunderts zeigen die Höhe, welche die Rahmenkunst jener Zeit erreicht hat.

GRUENSITZ.

1) Kurz erwähnt sei, dass ein Preis König Umbertos ebenfalls von 10000 Lire für eine bildliche Darstellung der Verschwisterung von Vaterlandsliebe und Religion an den Turiner Maler Gaidano gefallen ist.

2) Diese allerdings an anderer Stelle in Verbindung mit der Ausstellung für moderne Kunst.

VERMISCHTES.

⊙ Eine in Bronze ausgeführte Gruppe von *Ludwig Cauer* in Berlin „Der Durst“ (zwei Soldaten in Tropenuniform, die einander im Laufe einen Trunk Wassers streitig machen) ist von der preussischen Landeskunstkommission für 8000 M. angekauft worden.

⊙ In den *Reichshaushaltsetat* für 1899 sind folgende Summen für Kunstzwecke eingestellt worden: 50000 M. als erste Rate für Errichtung des Standbildes Kaiser Friedrichs auf der Museumsinsel in Berlin, 25000 M. als erste Rate der Beihilfe zu den Kosten der Wiederherstellung des ehemaligen kurfürstlichen Schlosses in Mainz und 25000 M. als erste Rate für die Herausgabe eines Werkes über die Sixtinische Kapelle in Rom.

† *Berlin.* — Die *Jahresverlosung des Deutschen Kunstvereins* am 30. November hatte folgende Ergebnisse: den „weiblichen Kopf“, Gemälde von *Wilhelm Leibl,* erhielt Rentier Oskar Rothschild-Berlin; das Gemälde „Spaziergang“ von *Fritz Strobantz* Dr. Adolf Arndt-Hamburg, das Bild „Sommer“ von *Walter Leistikow* Bankier Julius Peiser-Berlin, die „Sommermondnacht“ von *Hugo König* Chefredakteur Dr. Arthur Levysohn, das Gemälde „Oktobersonne“ von *Ulrich Hübner* Rentier Adolf Philippsthal-Berlin. Ferner erhielten: Dr. Kunkel-Hamburg das Aquarell „Kartoffelernte“ von *Arthur Kampf,* Kaufmann Fusban-Krefeld das Ölbild „Abendsonne“ von *Wilhelm Feldmann,* Oberlehrer Dr. Wilda-Berlin das Gemälde von *Skarbina* „Hof einer Brauerei“, Kaufmann Doht-Berlin das Bild von *Richard Eschke* „Kartoffelernte in Rijsoord“, Maler Karl Wendling die Bronze von *Franz Stuck* „Kämpfende Amazone“, Adolf Schwabacher-Berlin das Aquarell „Moorgrund“ von *Ludwig Dill,* der vereidete Fondsmakler Alexander das Ölbild „Es wird Abend“ von *Karl Storch,* der Privatier Theodor Müller und der Rentier Wilhelm Werkmeister in Berlin das Werk *Ludwig Manzel's* „Der Ruhm“, der Ehrenpräsident der Akademie der Künste, Professor Karl Becker, das Ölbild „Geranien am Fenster“ von *Helen Iverson,* der Oberlandesgerichtsrat Dr. Colberg in Naumburg a. S. die beiden Kupferstiche *Albert Krüger's* nach van Eyck's Engeln vom Genter Altar in reichgeschnitztem Rahmen, Prof. Dr. Dieterici-Hannover, Kaufmann Hirschfeld-Berlin und Rentier Eduard Schnitzler-Köln die Bronzen „Faun mit Enten“ von *Victor Seifert.*

VOM KUNSTMARKT.

† *Köln.* — In der Auktion *Ittenbach* bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) am 8. November wurde der *Baldovinetti* (Nr. 4) mit 4100 M. bezahlt, Prof. *E. Deger's* Einzug in Jerusalem (Nr. 20) mit 10500 M., *Jan D. de Heem's* Stillleben (Nr. 58) erzielte 2800 M., *Jsaac v. Ostade's* Schweineschlachten (Nr. 91) 1500 M., *Rachel Ruysch's* Blumenstück (Nr. 100) 1960 M.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt der Buchhandlung **Jos. Baer & Co.** in **Frankfurt a. M.** betr. *wertvolle Festgeschenke* bei, auf den wir unsere Leser aufmerksam machen.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 9. 22. Dezember.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme,* Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg,* Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

MODERNE KUNST IN WIEN.

Zwei moderne Ausstellungen hat die Eröffnung der Wintersaison den Wienern gebracht: die der *Vereinigung bildender Künstler Österreichs* (Secession) in ihrem neuen vom Architekten Josef M. Olbrich erbauten Ausstellungsgebäude am Getreidemarkt, im Rücken der Akademie, und die Ausstellung von Möbeln und des modernen Kunstgewerbes im *Österreichischen Museum für Kunst und Industrie* am Stubenring. Beide sind so interessant, dass sie eines eingehenden Studiums wert erscheinen.

Um der kleineren von beiden den Vortritt zu lassen, beginne ich mit der Museumsausstellung. Hofrat *von Scala,* der rührige Direktor, hat bekanntlich mit seiner eifrigen Propaganda für den englischen Stil in der Wohnungseinrichtung den „neuen Kurs" in Wien seit etwa zwei Jahren angegeben. Und man muss sagen, mit entschiedenem Erfolg. Waren im Vorjahre höchstens ein paar Dutzend Ausstellungsobjekte zu sehen, so hat sich die Beteiligung diesmal auf die ganz stattliche Ziffer von 150 Ausstellern erhöht, darunter die führenden und besten Firmen Wiens. Wie bekannt, sind es meistens gut ausgeführte Kopien nach englischen Mustern, die hier geboten werden. Aber auch eigene Erfindungen und mancherlei tüchtige Kräfte sind durch diese Anregung geweckt worden. So hat S. Járay z. B. ein sehr interessantes Wohnzimmer in modernem Charakter nach eigenem Entwurfe ausgestellt, mit Schnitzarbeiten von F. Zeleny (die freilich besser fortgeblieben wären), ein sehr schönes Bronzerelief am Kamin (Entwurf von Alexander Járay) und eine Metalldekoration von Blumengerank und Verzierungen am Kamin von Oswald & Co. Das Ganze ist zum Preise von 8000 Gulden käuflich, nicht viel, wenn man den Wert und die gute Arbeit in Betracht zieht. Ähnliches bringt J. W. Müller mit seinem Herren-Jagdzimmer in Nussholz, sehr behaglich und praktisch eingerichtet. Auch die Farben haben Stimmung in diesen Räumen. Das Feinste in der Farbe, wenn auch etwas kühl und matt, ist das Schlafzimmer für ein junges Mädchen, ganz in hellem Ahorn mit viel Glas in den Schränken und Toiletten, von der Firma F. Schönthaler & Söhne ausgeführt, mit dazu passenden hellvioletten Bettüberzügen und hellgrünen, grossgeblümten Tapeten, die Glasfenster mit roten Herzen! Ein sehr einfaches Herrenschlafzimmer in Kirschholz, nach einem Entwurf des Architekten Hammel, stellt Michael Niedermoser aus, nebst verschiedenen, sehr solid gearbeiteten Fauteuils nach englischen, französischen und italienischen Originalen, in Nuss-, Rosen- und Palisanderholz. Tüchtige Kunsthandwerker hat Wien entschieden aufzuweisen, und es wäre schade, wenn diese Anregung nicht tüchtig ausgenutzt würde. Des Streitens ist nun schon genug geschehen in Wien! Alles wird hier zu einer „Frage" aufgebauscht; die harmlosen englischen Betten, Stühle und sideboards sind hier zu einem Angriffsziel für alle heissen Leidenschaften der Geschäftsinteressen gemacht worden, wie es wohl schwerlich wo anders in solchem Masse möglich ist. Wir wollen hier nicht nochmals auf die Frage eingehen, wer „Recht hat", Herr von Scala oder seine Widersacher, (der Streit hat bekanntlich zu dem Rücktritt des kunstsinnigen Erzherzogs Rainer vom Protektorat des Museums und des Kunstgewerbevereins die direkte Veranlassung gegeben), sondern wir wollen bloss fragen: wozu dieser Eifer gegen den englischen Stil, gegen das Kopieren? Jetzt auf einmal?? Früher hat man hier *alles kopiert,* vorausgesetzt, dass

es nur alt war! Nun, da es etwas zeitgemässer ist, was dem Wiener Publikum vorgestellt werden soll, geraten alle braven ehrbaren „Kunsthandwerks-Fabrikanten“ in helle Wut, in fürchterliche Entrüstung. Ja, weshalb denn eigentlich? Widerstrebt es ihrem Patriotismus oder ihrem ästhetischen Gewissen, den englischen Stil kennen zu lernen und zu verarbeiten? Das Letztere wird allerdings der Punkt sein, auf den es ankommt. Man wird jetzt abwarten müssen, wie weit ein individueller Geschmack und selbständige Empfindung hier vorhanden sind, um die fremden Einflüsse zu verarbeiten und den lokalen Gewohnheiten, Bedürfnissen und Liebhabereien anzupassen. Verstehen, nicht blind nachahmen, das wird in Zukunft die Losung sein müssen für das Wiener Kunstgewerbe. Ist das der Fall, so kann man den vornehmen, organisch gewachsenen und hochentwickelten englischen Stil nur herzlich willkommen heissen; denn das stark ins Hintertreffen geratene einheimische Kunstgewerbe bedurfte dringend einer Auffrischung, damit die schlummernden Talente geweckt würden und an die Oberfläche kämen. Zu solcher energischer Pionierarbeit war wohl keiner hier besser berufen, als der fleissige und vielerfahrene Direktor des Österreichischen Museums. Wir haben solcher Kräfte, die etwas durchsetzen können, nicht gar allzu viele in Wien! —

Erwähnenswert sind noch einige sehr fein ausgeführte Zimmereinrichtungen im strengen Sheraton-Stil, von Bamberger und anderen, sowie einzelne Sessel und Lehnsessel nach Chippendale und anderen englischen (auch amerikanischen und holländischen) Mustern, alle sehr praktisch und leicht gearbeitet.

Was die Keramik und Glasarbeit betrifft, so wären hervorzuheben die Firmen Bakalowitz, Ditmar, Graf Harrach'sche Fabrik, Lobmeyer, die Tiroler Glasmalerei, Wahliss und Zsollnay; in Metallarbeiten Gillar, Hollenbach, Kellermann, Hardmuth, Arthur Krupp, Georg Klimt, Navratil, Rubinstein. Auch Künstler, wie Professor Scharff, Architekt Hammel und der begabte junge Medailleur Peter Breithut haben ausgestellt. Leder- und Galanteriewaren werden von O. Förster ausgezeichnet repräsentiert; es ist die Lederarbeit ja seit alten Zeiten Wiener Specialität gewesen. Wandschirmmalereien lieferten in geschmackvoller Ausführung die Damen Melanie Munk und Mizzi Chalupek.

Auch so eine Art „Tiffany-Imitation“ ist zu sehen. Freilich, die Originale sind es nicht! Diese sind übrigens zum Vergleich im Parterre zu studieren. Der Aussteller ist ein Nordböhme aus Klostermühle, welcher ganz nette Sachen erzeugt hat, die ihn vielleicht mit der Zeit, wenn er fleissig weiter experimentiert und neue Glasbläser arbeiten und probieren lässt, zu hübschen und ganz verschiedenen Resultaten führen können, als die echten Tiffany-Erzeugnisse es sind. Besser einen neuen Pfad allmählich suchen und finden, als immer das imitieren, was doch in seiner Art nicht zu erreichen ist. — Recht interessant ist eine ganze Saaleinrichtung im Maria-Theresia-Stil, eine exakte Kopie aus dem Schlosse Esterhazy bei Oedenburg. Sie ist von der Firma Friedrich Otto Schmidt ausgeführt, welche auch die Möbel in der Ausstellung der Secession geliefert hat.

Damit wollen wir den Rundgang durchs Museum beschliessen und zur Secession hinüberpilgern, deren weisser kleiner Tempel mit grüngoldig schimmernder Kuppel schon von weitem uns entgegenleuchtet.

Ich will mich hier nicht erst auf die Architektur des Gebäudes einlassen. Ich bin kein Fachmann; nur soviel mag nicht uninteressant sein zu hören: so oft ich mit Facharchitekten über diesen neuen Bau und seinen Stil auch schon gesprochen habe, nicht zwei waren einer Meinung! Das mag als günstig oder ungünstig für das Gebäude gedeutet werden, wie man will. Für den, welcher den Zweck und Sinn dieses Gebäudes erkannt hat, steht es fest: dass es ein Ausstellungsgebäude für Kunstwerke ist, von zeitgemässen, praktischen Einrichtungen und künstlerischen Gesichtspunkten ausgehend, trefflich in der Anlage und vor allen Dingen: klein. Es gehen nur wenig Kunstwerke zur Zeit hinein. Und das allein schon bedeutet eine Reform im Ausstellungswesen von grosser Tragweite. Endlich, endlich ein Schritt vorwärts! Gegen die furchtbaren Riesenstapelplätze mit ihrem Schaubudencharakter, den die internationalen Ausstellungen ins Ungeheure gesteigert hatten, half kein Reden, kein Klagen, kein Schreiben. Es bedurfte eines Beispiels, einer That. Diese That hat der Architekt *Olbrich* (ein Schüler vom Oberbaurat Otto Wagner) vollbracht. Das ist das Hauptverdienst und als solches muss man es würdigen.

Die Lichtverhältnisse sind musterhaft im Innern. Am Tage der Eröffnung war es draussen so dunkel, wie nur ein Novembertag dunkel sein kann. Drinnen durchflutete aber ein mildes, klares Licht alle Räume. Als ich wieder ins Freie hinaustrat, hatte ich die Empfindung, „vom Helleren ins Dunklere“ zu kommen. — Vortrefflich sind die Vorrichtungen, betreffend die Verkleinerung und Vergrösserung der einzelnen Räume; durch verschiebbare Zwischenwände können dieselben beliebig gross, lang, schmal, breit, kurz gemacht werden, je nach Bedarf und je nach dem Charakter der darin auszustellenden Kunstwerke.

An der Dekoration des Gebäudes von aussen und innen sind beteiligt die Herren *Schimkowitz* (Bildhauer), *Moser* (Fassade und Glasbild in der Vorhalle „Die Kunst“) und *Adolf Böhm* (in vergoldetem Stuck ausgeführte Lünetten). Die Wanddekoration ist von Olbrich selbst entworfen, ganz hell gehalten im Hauptsaal, in den Nebensälen verschiedenfarbig, mattrot,

gelb, grün u. s. w., je eine Farbe in einem Zimmer. Die Wanddekoration der Sekretariatsräume und im kunstgewerblichen Zimmer ist nach Entwürfen des Architekten Josef Hoffmann ausgeführt.

Soweit über „das Haus" der Secession selbst. Nun zur Ausstellung. Sie ist ein Erfolg, ein grosser und schöner Erfolg. Waren in der vorigen Ausstellung in der Gartenbaugesellschaft die Ausländer vorherrschend, so treten diesmal, bei der ersten „Vorstellung" im eigenen Hause, die Österreicher in guter geschlossener Reihe auf, zum Teil mit Arbeiten, welche sich vollwertig neben dem Ausland sehen lassen können. Zu diesen besten Vertretern Jung-Österreichs möchte ich zählen: *Alois Hänisch*, der augenblicklich in München studiert, mit sehr kräftigen und farbig leuchtenden Bildstudien. Dann *Ludwig Siegmund* mit einem sehr tüchtigen Bilde „Altstadt", worin das Problem gut gelöst ist, einen Aufblick auf die Dächer, Thürme und Kuppeln der Stadt im vollen Sonnenlicht zu malen. Das Flimmern der Atmosphäre und die schwierige Luftperspektive sind gut zum Ausdruck gekommen. An Landschaftern scheint Österreich einen tüchtigen Nachwuchs zu haben, nachdem Schindler und Hörmann eine so grosse Lücke frei liessen. Hier ist auch *Friedrich König* zu nennen, der zwei feingetönte Studien bringt und ausserdem eine Folge von Aquarellen zu einem Gelegenheitsgedicht von „ritterlich-romantischer" Färbung. Da wir von Aquarellen sprechen, seien auch gleich die von *Johann Victor Krämer* genannt und die des greisen Ehrenpräsidenten der Vereinigung *Rudolf von Alt*. Mit seinen bekannten feingetönten Bildern aus der Bretagne ist der kürzlich von Paris wieder nach Wien übergesiedelte *Eugen Jettel* vertreten. Von den Wienern *Carl Moll, Gustav Klimt, Franz Hohenberger, Otto Friedrich, Hans Tichy, Josef Engelhart, Wilhelm Bernatzik* und vor allem *Ernst Stöhr*. Des letzteren pastellierte, fein und dunkel gestimmte Bilder sind sehr ernste Arbeiten, welche schwermütige, lyrische Klänge in der Seele auslösen. Mir ist dieses Künstlers Art sehr interessant und anziehend. Das eine, vielleicht als Malerei am wenigsten bedeutende Stück trägt den Titel „Der arme Peter" und ist durch die Heine'schen Verse angeregt worden:

„Und wenn ich still dort oben steh',
So steh' ich still und weine" . . .

Am besten gezeichnet ist vielleicht das visionär im Mondlicht gegebene, dunkelbläuliche Bild: „Das Weib".

Von den ausserhalb Wiens lebenden Österreichern sind vertreten: *Johann Stanislawsky* (Krakau) mit Stimmungslandschaften, *Josef Mehofer* (Krakau), Selbstporträt und ein Gruppenbild „Das Gespräch", sowie mehrere landschaftliche Motive, *Adolf Hölzel* (Dachau), *Leon Wyczolkowsky* (Krakau) mit einem Porträt, *Julian Falat* (Krakau), Skizze zum Panorama: „Übergang Napoleons über die Beresina 1812", *Adalbert Hynais* und *Theodor Axentowicz* mit mehreren Porträtstudien.

In der Bildhauerei sind zu nennen *Edmund Hellmer* (der Schöpfer des Schindler-Denkmals im Stadtpark) mit zwei in Gyps ausgeführten Porträtbüsten, ferner der in Karlsruhe lebende *Robert Pötzelberger* („Jugend", weiblicher Akt) und der in Paris studierende *Waclaw Szymanowski* mit einer sehr interessanten „Skizze" in Gyps. Als Porträtist in modern-koloristischer Auffassung sei unter den auswärtig lebenden Malern noch der Wiener *Julius von Kollmann* (z. Zt. Paris) genannt.

Das Ausland hat Meisterwerke gesandt, die zum Teil schon aus anderen Ausstellungen bekannt sind. Wir können sie darum hier kurz abmachen. Zwei meisterhafte Arbeiten des grossen *Fritz Thaulow* („Studie einer Abendstimmung" und „Ausladung von Kohlen in Dieppe"), fast das gesamte Radierwerk *Leonhart Anders Zorn's* nebst Studien, Bildern und Skizzen in Öl und sogar eine kleine Bronzegruppe sind ausgestellt. *Josef Israels, George Clausen, Besnard, Jules Wenzel, John W. Alexander, Fritx Mackensen, Henri Martin, Skarbina,* ferner *Gari Melchers, Heinrich Zügel, Julius Exter, Pierre Lagarde, Edward Arsher Walton, Lucien Simon, Leon Lhermitte, Henry Muhrmann, Armand Berton, Georges Gardet* (mit seiner vom letzten Salon Champ de Mars her berühmten, kämpfenden Panthergruppe, einmal in Gyps, einmal in Bronze ausgeführt), *Antonio de la Gandara* und *Ferdinand Khnopff* sind vertreten, als „Erzieher" des Wiener Publikums, welches einer solchen Anregung und eines solchen lebendigen Kontaktes mit der Kunst unserer Zeit in der That dringend bedurfte.

Besonders hervorgehoben sei noch das wundervolle, koloristisch meisterhafte Bild des Engländers *Robert Brough* (London), eine seltene Leistung, die sich vollwertig dem Herrenporträt desselben Künstlers in der Frühjahrsausstellung anreihen kann, leider jedoch hier erst noch von einer kleinen Anzahl von Kennern gewürdigt wird. Bald hätte ich *John Lavery, René Billotte, George Sauter, Alfred Philipp Roll, Wilhelm Volz, Ludwig Dill, Hans von Bartels* und endlich *Fritz von Uhde's* „Letztes Abendmahl" zu nennen vergessen.

Wir kommen zum Kunstgewerbe-Zimmer. Hier sei noch vorher einiger Architektur-Entwürfe gedacht, welche von Oberbaurat *Otto Wagner*, nebst einem vollständig ausgeführten Modell für eine neue Akademie der bildenden Künste in Wien, ausgestellt sind. Diese neue Akademie ist seit Jahren ein Lieblingsprojekt des Künstlers gewesen. An der Ausführung der Pläne und des Modells hat sich ein Teil seiner Schüler beteiligt, so *Josef Olbrich, O. Schimkowitz, H. Gessner, G. von Kempf, K. Ederer* und *J. Plecnik*.

Im Kunstgewerbe sind die Wiener ebenfalls recht

gut vertreten, neben dem Ausland. Die Wandverzierung des Zimmers besteht aus einer patronierten Saaldekoration von *K. Moser*, in lebhaft bewegten Figuren. Mit kleinen Bronzen tritt zum erstenmal hier der Wiener *Gustav Gurschner* auf. Gurschner hat in Paris eine strenge Schule durchgemacht, ist aber doch „Wiener" geblieben. Seine Sachen haben nicht das Flotte, Pikante von Vallgren, aber sie sind gefällig, anschmiegend und anmutig in der Bewegung. Ein allerliebster Thürklopfer fällt besonders auf; ausserdem Lampen und kleine Tischleuchter, für elektrische Beleuchtung gedacht, Schmuckschalen u. dgl. Hier möchte ich auch zweier Künstler gedenken, welche zu den begabtesten und ernstesten Mitgliedern der Vereinigung gehören: *Adolf Böhm* und *Rudolf Bacher*. Ersterer hat mehrere Buchdeckel, Cigarrentaschen u. s. w. in farbigem Ledermosaik selbst ausgeführt nach seinen eigenen Entwürfen. Bacher stellt Ringe und Schnallen in Silber aus, worin er seine humoristischen Tiere und Ungeheuer verwertet, welche er so fein mit dem Bleistift zu zeichnen weiss. „Ver Sacrum" brachte mehrere dieser Zeichnungen.

Der talentvolle Bildhauer *Otmar Schimkowitz* hat eine bronzene Schale mit figürlichem Motiv ausgestellt.

Unter den Ausländern sind vertreten: *Rupert François Carabin* (eine Serpentintänzerin und ein „Waschbrunnen"), *Georges Gardet* (Ente mit Schnecke), *Vallgren* und Frau, mit Vasen, Statuetten und Steinreliefs, *Jean Baffier* (Zuckerdose in Zinn), *Henry Nocq* mit vier Porträtmedaillons und geschmackvollen Gefässen, Schreibzeug u. s. w., *Helene de Rudder* („Die drei Parzen", Seidenstickerei), *Eduard Beyrer* („Das Glücksschwein"), *Sophie Hartmann-Burger* (mit bekannten, feinempfundenen Bronzen) und endlich die Familie *von Heider* mit keramischen Gefässen.

Fasst man den Gesamteindruck der Ausstellung zusammen, so muss anerkannt werden, dass die Vereinigung bildender Künstler Österreichs sehr viel geleistet hat für die Neubelebung der Wiener Kunstverhältnisse. Sie hat darin ein administratives und organisatorisches Talent bewiesen, welches unter den Umständen sehr erfreulich und anregend gewirkt hat. Sie hat die lebendige Berührung mit der künstlerischen Bewegung der Gegenwart vermittelt, und endlich hat sie noch mehr gethan: sie hat ein allen ästhetischen und praktischen Anforderungen genügendes, kleines Ausstellungsgebäude geschaffen, dessen innere Einrichtung kaum einen stichhaltigen Einspruch zu fürchten haben wird, so sehr über die äussere Erscheinung auch gestritten werden mag. Für dieses moderne Ausstellungsgebäude können die Wiener und alle Kunstfreunde der Secession nur dankbar sein. Ob sie es schon sind — ist eine andere Frage. Aber sie werden es gewiss mehr und mehr einsehen, welch ein Schritt in der Reform des Ausstellungswesens damit gewonnen ist. *WILHELM SCHÖLERMANN.*

BÜCHERSCHAU.

Berühmte Kunststätten. Nr. 2. *Venedig.* Von *Gustav Pauli.* Leipzig 1898. Verlag von E. A. Seemann.

Gleichzeitig mit Eugen Petersen's „Vom alten Rom" (vgl. Kunstchronik Nr. 5) ist als Nr. 2 von Seemann's „berühmten Kunststätten" „Venedig" erschienen. Der Verfasser, Dr. Gustav Pauli, hat sich der dankbaren, aber auch schwierigen Aufgabe mit grosser Liebe angenommen und sie in geradezu glänzender Weise gelöst. Es ist ein Vergnügen zu beobachten, wie Pauli den umfangreichen Stoff beherrscht und wie er den Leser mit sicherer Hand durch die verworrenen Pfade der Entwicklung der venezianischen Kunst leitet. Aller unnötige Ballast, als Jahreszahlen in zu grosser Menge, kunstkritische Bemerkungen und lange Beschreibungen der einzelnen Kunstwerke, ist klugerweise fortgelassen worden, so dass die Lektüre dieses fesselnd und gut geschriebenen Buches einen wirklichen Genuss bietet, sei es nun, dass man diesen Führer als Vorbereitung für einen bevorstehenden Besuch Venedigs oder als Erinnerung an bereits Gesehenes benutzen will. Nach einer kurzen Einleitung, die als „Stimmung" machende Ouverture wirkt, giebt der Verfasser einen Abriss der politischen Geschichte Venedigs, die ja mit der Kunstentwicklung eng zusammenhängt und deshalb zum Verständnis unbedingt notwendig ist, und lässt dann drei Kapitel folgen, die die Architektur, die Plastik und die Malerei in getrennten Abschnitten behandeln. Das letzte Kapitel ist naturgemäss das umfangreichste, da es das wichtigste ist. Denn in der Malerei hat die venezianische Kunst sich am freiesten entfaltet, hier war sie der gebende Teil, während in der Architektur und der Plastik stets fremde Einflüsse vorherrschten. Die Malerei ist in Venedig verhältnismässig erst spät zu Worte gekommen, dafür stand sie aber auch noch im 18. Jahrhundert in vollster Blüte, als sie im übrigen Italien bereits tief darniederlag. Sehr zu loben ist die illustrative Ausstattung des Buches. Über 130 Abbildungen der hervorragendsten Kunstwerke geben einen vollständigen Überblick über die gesamte venezianische Kunst, und einige gut gewählte Ansichten lassen uns den malerischen Charakter der Wunderstadt, den sie sich unverändert seit Jahrhunderten erhalten hat, ahnungsvoll empfinden. Der Autotypie ist glücklicherweise der Vorzug gegeben worden. Die in diesem Reproduktionsverfahren wiedergegebenen Abbildungen sind auf dem zum Druck gewählten, glatten Papier ganz besonders vorzüglich geraten, während der mit Recht jetzt verpönte Holzschnitt als Vorlage nur in Fällen der Not Verwendung gefunden hat. Die populäre Kunstwissenschaft hat sich mit dieser Publikation Seemann's einen neuen Weg eröffnet, und wenn allgemein anerkannte, mit gediegenen Kenntnissen ausgerüstete Kunsthistoriker, wie Gustav Pauli, sich derselben annehmen, so ist das nur mit Freuden zu begrüssen und bedeutet einen grossen Schritt vorwärts in dem Bestreben, die Kunst zum Allgemeingut aller Gebildeten zu machen.

U. TH.

Dante's Spuren in Italien. Wanderungen und Untersuchungen von *Alfred Bassermann.* Mit einer Karte von Italien. Kleine Ausgabe. München, R. Oldenbourg. Geb. M. 10.—.

Als der Verfasser sein grosses Werk über den Zusammenhang der Göttlichen Komödie mit dem Lande ihres Dichters schrieb, über das wir an dieser Stelle in Nr. 18

des VIII. Jahrganges (1896/97) S. 279 berichtet haben, hatte er nicht bloss den engeren Kreis der Dantekenner im Auge, denen er die Ergebnisse seiner Wanderungen und Untersuchungen vorlegen wollte. Er hegte auch, wie er jetzt in dem Vorwort zu dieser handlichen Ausgabe bekennt, die Hoffnung, dass sein Thema geeignet sein werde, „das Interesse für Dante auch in weitere Kreise zu tragen und ihnen den finsteren, als unnahbar verrufenen Italiener, der immer noch viel mehr aus respektvoller Ferne bewundert als mit Liebe gesucht und gelesen zu werden pflegt, nahbar und vertraut zu machen durch den Nachweis, wie fest und tief der geheimnisvolle Dichter des Jenseits doch in der Wirklichkeit wurzelte und wie er aus ihr seine beste Lebenskraft zog." Aus dieser Hoffnung ist diese Ausgabe erwachsen, die im wesentlichen den Text der grossen Ausgabe wiedergiebt, dafür aber um den umfangreichen, eigentlich nur für Specialforscher wichtigen Apparat von Lichtdrucktafeln erleichtert worden ist. Durch diesen Verlust, der übrigens kein ästhetischer, kein künstlerischer im höchsten Sinne des Wortes ist, wird nur ein Abschnitt unter zwölfen, der über Dante und die Kunst, etwas beeinträchtigt; der Verfasser hat aber durch ausführlichere Beschreibungen den Mangel an Anschauung zu ersetzen gesucht. Höher als dieser Verlust wiegt der Gewinn. Erst jetzt ist das Buch lesbar geworden, und mit ungestörtem Genuss folgt man den prächtigen Schilderungen, durch die uns *Bassermann* bisweilen in Gegenden Italiens führt, in die sich selbst die einsamsten Specialisten unter den Kunstforschern selten oder niemals versteigen. Er wird dabei oft zu Rekonstruktionsversuchen bewogen, die für die Kunstforschung wichtig wären, auch wenn Dante nicht untrennbar mit der Geschichte der italienischen Kunst von Giotto bis Michelangelo verbunden wäre. *A. R.*

NEKROLOGE.

London. Am 10. Dezember d. J. starb in London im Alter von 80 Jahren Mr. *T. H. Lewis*, einer der hervorragendsten Architekten Englands. Als Schüler erhielt er bereits die Preismedaille der Royal Academy für Architekturzeichnung, und 1854 entwarf er die Pläne für den Bau der Londoner „Alhambra". 1860 wurde *Lewis* zum Generalsekretär der Vereinigung britischer Architekten und gleichzeitig zum Professor der Architektur an dem „University-College" ernannt. Einige Jahre später führte er die Arbeiten des Baues von „University-College" aus. 1871 wurde der Verstorbene zum Dekan der hier bestehenden Kunst-Fakultät erwählt. In der „Encyclopaedia Britannica" rühren die Abschnitte über antike und moderne Baukunst aus seiner Feder her. Andere bekannte und hervorragende Werke von ihm sind: „Justinian's Buildings", „The Holy Places of Jerusalem", „Byzantine Sculpture" und „Works for the Palestine Pilgrims Text Society". *v. S.*

PERSONALNACHRICHTEN.

Graz. — Dem Landes-Museumsdirektor Prof. *Karl Lacher* in Graz wurde vom Kaiser von Österreich das Ritterkreuz des Franz-Josef-Ordens verliehen.

WETTBEWERBE.

*** In einem Wettbewerb um ein Denkmal, das zur Erinnerung an die *deutschen Einheitsbestrebungen* vor der Paulskirche in *Frankfurt a. M.* errichtet werden soll, wurde der erste Preis dem Entwurfe des Architekten *Hessemer* in Frankfurt und des Bildhauers *Kaufmann* in München zuerkannt. Den zweiten Preis erhielten die Professoren *Varnesi* und *Manchot*, beide in Frankfurt, den dritten ebenfalls Professor *Varnesi* für einen mit Architekt *Pfann* in München geschaffenen Entwurf, und den vierten Bildhauer *Fritz Hausmann* und Architekt *Mehs*, beide in Frankfurt.

A. R. Die beiden vom preussischen Kultusministerium ausgeschriebenen Konkurrenzen um die *Ausschmückung des Rathaussaales in Altona* und einen *monumentalen Brunnen für Bromberg*, über deren materiellen Ausfall wir in voriger Nummer berichteten, haben überraschend ungünstige künstlerische Ergebnisse gezeitigt. Das ist für Altona auch schon in dem Urteil des Preisgerichts zum Ausdruck gekommen, indem dieses keinen anderen Ausweg gefunden hat als den Vorschlag zu einer engeren Konkurrenz zwischen fünf Bewerbern, deren Entwürfe den Preisrichtern besondere Vorzüge vor den anderen zu haben schienen. Von *Max Liebermann* waren nach Art von Triptychen geteilte Landschaften — ein Wald mit Holzsammlern, ein Feld mit Pflügern und Mähern und eine Schafweide — eingesandt. *Hans Olde* hat die Aufgabe sachlich und ernst genommen und namentlich in den landschaftlichen Teilen überraschend feine, poetische Wirkungen erzielt. Die mit dem ersten Preise ausgezeichneten Entwürfe von *O. Markus*, der sich bisher nur als Zeichner für illustrierte Blätter bekannt gemacht hat, verraten insofern Sinn für die Anforderungen des monumentalen Stils, als der Künstler überall nach grösster Einfachheit in der Komposition, nach ruhigen Linien gestrebt und die Anhäufung grosser Figurenmassen vermieden hat. Bei den Entwürfen *Dettmann's* liegt der Reiz vornehmlich in der leuchtenden, sonnigen Farbe, die anziehende dekorative Wirkungen verspricht. *Arthur Kampf*, der im Gegensatz zu den meisten Bewerbern Historisches ausgeschlossen und dafür allgemein Kulturelles (Ackerbau, Städtebau, Schiffahrt und Fischhandel) zur Darstellung gebracht hat, wirkt vornehmlich durch die Charakteristik seiner Figuren. Von namhaften Künstlern haben sich ausser den genannten nur noch *A. von Werner* und *R. Eichstaedt* in Berlin und *F. Neuhaus* in Düsseldorf an dem Wettbewerb beteiligt. Die Entwürfe dieser drei, so anziehend sie auch im einzelnen sind, sind nichts als geschickt komponierte Staffeleibilder. — Eine noch stärkere Enttäuschung hat trotz erheblich stärkerer Beteiligung die Brunnenkonkurrenz hervorgerufen, da man bei dem Reichtum an alten und jungen, tüchtigen Kräften, über den die Berliner Bildhauer-Schule zur Zeit verfügt, wenigstens einen guten Durchschnitt erwartet hatte. Selten sind aber Bewerber so gründlich von allen guten Geistern verlassen gewesen wie hier. Es ist auffallend, dass Künstler wie *Otto Lessing, Eberlein, Herter* völlig versagt haben und dass bei Künstlern, die sonst um originelle Einfälle niemals verlegen sind, sich in diesem Falle nichts Gescheites, nicht einmal etwas Anmutiges eingestellt hat. Der Schöpfer des mit dem ersten Preise gekrönten Entwurfs, *F. Lepcke* hat in seinem Figurenschmuck Scenen der Sintflut verkörpert: in der Mitte des Brunnenbeckens ein hoher Fels, an dem Männer, Greise und Frauen emporstreben, links und rechts zwei kleine Klippen, auf deren eine eine Bärin ihr Junges rettet, während auf der anderen ein Mann mit einer Schlange kämpft. Die Bromberger sind wahrlich nicht zu beneiden, wenn dieser Entwurf zur Ausführung käme. Auch der mit dem zweiten Preise gekrönte Entwurf von *Hosaeus* gipfelt in einer wüsten Gruppe, einem Kampf von Männern mit einem Wasserungeheuer, und noch eine stattliche Anzahl anderer Bewerber ist auf den befremdlichen Gedanken gekommen, das Wasser nicht als segenspendendes

sondern als verderbenbringendes Element aufzufassen, dem die Menschen zu entrinnen suchen oder mit dessen Bewohnern sie Kämpfe zu bestehen haben. Einer der originellsten dieser Entwürfe ist der von Bildhauer *E. Seger* und Architekt *Adler:* Thor's Kampf mit der Midgardschlange, die ihren gewaltigen Leib um den Rand des Brunnenbeckens geschlungen hat. Ein anderer Bildhauer, *Gomansky,* hat als Brunnengruppe einen Germanen gewählt, der sich eines Drachens erwehrt, und auch sonst fehlt es nicht an Motiven aus der nordischen Sage, die jetzt auch von den Bildhauern eifrig umworben wird. Wie immer hat das Urteil der Jury in Künstler- und Laienkreisen starke Anfechtungen erfahren; selten sind sie aber so stark begründet gewesen wie in diesem Falle.

DENKMÄLER.

*** Dem Bildhauer *Peter Breuer* in Berlin ist die Ausführung der plastischen Teile des von *Bruno Schmitz* entworfenen Kaiser Wilhelm-Denkmals für Halle a. S. übertragen worden. Nach dem Entwurf handelt es sich vornehmlich um das Reiterbild des Kaisers und die daneben stehenden Figuren von Bismarck und Moltke.

⊙ *Ein Grabdenkmal für den Fürsten Bismarck im Berliner Dom.* Obwohl die vom Kaiser beabsichtigte Beisetzung des Fürsten Bismarck im Berliner Dom an dem testamentarisch ausgesprochenen Willen des Verewigten gescheitert ist, hat der Kaiser doch beschlossen, dem ersten Kanzler des Deutschen Reichs ein Grabdenkmal in einer der fünf Kapellen, welche den Abschluss der sich nördlich an die Predigtkirche anschliessenden, jetzt offiziell sogenannten „Denkmals-Kirche“ bilden, zu errichten. In diesen Kapellen können etwa 14—15 Grabmäler und Sarkophage Platz finden. Im Auftrage des Kaisers hat *R. Begas* auch bereits eine Skizze angefertigt, aus der sich ersehen lässt, dass sich der Künstler an die Wandgräber der Renaissance anzuschliessen gedenkt. Vor der von zwei kannelierten Pilastern eingefassten Wand steht der Sarkophag mit der ruhenden Gestalt des Verewigten in Kürassieruniform, und auf der obersten Stufe davor liegt eine Dogge, die zu dem Toten aufblickt. Am Kopfende, links vom Beschauer, steht ein herkulisch gebauter Mann mit einer Keule auf der Schulter, der Repräsentant der Kraft, am Fussende eine weibliche Gestalt mit entblösstem Schwert, die Hüterin des Rechts. In einer Nische über dem Sarkophag sitzt die trauernde Germania.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Paris. — Die Ausstellungen der *Société internationale* besitzen nicht mehr ganz die Bedeutung wie früher, gehören aber immer noch zu den interessantesten Ereignissen des winterlichen Kunstlebens in Paris. Die diesjährige Ausstellung umfasst 135 Gemälde und gegen 30 Bildhauerwerke. Ausser *Whistler*, der schon seit ein paar Jahren die hiesigen Ausstellungen meidet, vermissen wir diesmal auch *Thaulow.* Dafür ist *Rodin* mit einer herrlichen Bronzebüste und einigen kleineren Arbeiten als Gast erschienen. Von den Malern hat *Lucien Simon* das Wertvollste beigesteuert, einen „Tanzsaal auf der Insel Tudy“. Wir blicken in die niedrige, aber geräumige Stube eines Fischerhauses, durch deren grosses Fenster vollstes Sonnenlicht hereinflutet. An der Fensterwand und rechts und links sitzt eine Anzahl ländlicher Schönen, deren rote, blaue, gelbe Hauben, Brusttücher und Schürzen mit der hellgrün getünchten Wand einen höchst kecken und fröhlichen, aber durch das Sonnenlicht gemilderten Accord bilden. Die braunen Jacken einiger schwerfälliger Bürschchen, die zum Tanze auffordern, bilden dazu einen willkommenen Gegensatz. Ein frisches und sonniges, dabei ungemein kräftiges, ein in jeder Beziehung erfreuliches Bild! *Charles Cottet* hat zwei treffliche Studien, einen alten Seemann und ein sich kämmendes Bauernmädchen, ausgestellt. Weniger einverstanden bin ich mit seinen Landschaften: diese Art Landschaftsauffassung, die über dem Bestreben, kräftige Tonwerte zu geben, die Feinheiten der Luft- und Farbenperspektive völlig vernachlässigt, wird wohl bald vorübergehen. Auch *Brangwyn's* Malweise hat schwerlich Zukunft. Rein in ihrer teppichartigen Farbenwirkung betrachtet, zeugen seine türkischen „Seeleute“ und „Töpfereihändler“ von einem hochentwickelten Geschmack; aber die Figurenmalerei hat doch wohl noch andere Aufgaben als die Teppichwirkerei. *Alexander* ist ausgezeichnet vertreten. Man mag gegen die keck virtuosenhafte Behandlung seine weiblichen Figuren, die auf alle Tiefe verzichtet, manche Bedenken haben; die Wirkung, die er beabsichtigt, erreicht er vollkommen. *Rochegrosse* hat wieder einmal ein paar echte Freilichtbilder ausgestellt. Seine beiden Werke schildern Scenen im Garten, durch dessen Blattwerk hellstes Sonnenlicht rieselt, hier auf eine „Lektüre“ beim Kaffee nach dem Déjeuner, dort auf eine „Siesta“ in Hängematte und Schaukelstuhl. Es sind merkwürdige Leutchen, die er malt, Damen mit rotgefärbten Haaren und Botticellikleidern, die sich von Negerinnen bedienen lassen, Männer mit glattrasiertem Gesicht oder Simpelfransen (sit venia verbo) in der Stirn, kurz „Snobs“. Und von diesem Snobismus haftet auch den Bildern selbst etwas an; höchst geschickte Mache ohne Kraft und ohne Tiefe. Ein paar hübsche Interieurs hat *Walter Gay*, schöne stimmungsvolle Dämmerungslandschaften haben *Vail* und *Legout-Gérard* geschickt. Dagegen sind *Baertsoen, Le Sidaner, Chudant* jetzt ein wenig gar zu anspruchslos in ihrer Motivwahl geworden. Auch von *Duhem* wünschten wir endlich einmal etwas anderes zu sehen als in Nebel gehüllte Schafherden. Von den Skulpturen seien die Porträtbüsten *(Rodin, Rostand, Deschanel)* und die famos charakterisierten farbigen Thonfigürchen (der Schauspieler *Coquelin* als Cyrano und in Thermidor) *Bernstamm's* und die Bronzereliefs *Vernier's* hervorgehoben. *G.*

Düsseldorf. Deutsche Aquarellausstellung. Die am 20. November eröffnete Ausstellung deutscher Aquarelle kann, in Bezug auf die zur Schau gekommenen Werke, als eine gelungene betrachtet werden. Um so mehr ist es zu bedauern, dass auch für diese Ausstellung der rührigen Kunsthandlung Bismeyer & Kraus, ebenso wie für die früher von derselben veranstalteten Radierungen- und Lithographien-Ausstellungen kein geeigneterer Raum zur Verfügung gestellt werden konnte, als der Lichthof des Kunstgewerbemuseums, der — lucus a non lucendo — für Kunstwerke und namentlich für Aquarelle, die viel Licht verlangen, mit seinem thurmhohen Oberlicht eine durchaus ungenügende Beleuchtung hat und ausserdem viel zu klein ist, so dass noch einige anstossende Zimmer hinzugenommen werden mussten, deren scharfes Seitenlicht wo möglich noch schlimmer ist. Künstlerisch ist, wie gesagt, die Ausbeute eine befriedigende. Düsseldorf steht numerisch und auch wohl künstlerisch an der Spitze. Hervorzuheben wären hier die geistvollen Reiseskizzen aus Spanien von *Peter Janssen,* die wundervollen Architekturinterieurs von *H. Hennanns*, Landschaften von *Erich Nikutowsky, Clarenbach, Irmer, Krauer* u.s.w., um nur einige zu nennen. Berlin ist schwächer, trotzdem die Nationalgalerie einige *Menzels* und die aus der farbigen Nachbildung bekannten *Passini'schen* „Chorherren“ geliehen hatte. Von den jüngeren steht *Dettmann* in erster Reihe; *Lieber-*

mann, Skarbina, Leistikow enttäuschen etwas, wie oft. *Hugo Vogel's* grosse Blätter sind beachtenswert, besonders aber die allerdings nur studienhaften, aber technisch überaus interessanten Blätter von *Curt Stoeving*. *Hamacher* und *Storm van Gravesande* sind gut, wie immer. Aus München sind die beiden Zeichner der Fliegenden Blätter, *René Reinike* und *Marold*, in erster Linie zu erwähnen. *Marold* ist vielleicht noch feiner als Reinike und namentlich in der Farbe auch höchst interessant. *Kubierschky's* Aquarelle haben nicht die Schönheit des Tons wie zwei Ölbilder und sind vielleicht zu sehr ausgeführt. Es scheint, als ob das wieder Mode würde. Etwas mehr Solidität könnte ja der Kunst nicht schaden. Freilich braucht die Malerei nicht zum Mosaik oder zur Stickerei zu werden wie bei *Strahtmann's* tollen, aber dekorativ höchst wirkungsvollen Einfällen. Die besten Sachen, ein paar stilisierte Köpfe in Umrahmungen, haben nur eine verzweifelte Ähnlichkeit mit Mucha's Plakatbildern. Das Beste, was aus München kam, ist *Dill's* „Sommerabend im Moor", ein Kunstwerk, das reinen und uneingeschränkten Genuss gewährt. Auffallend wenig kam aus Karlsruhe. *Volkmann's* Sachen sind schon bekannt, interessanter ist *Kley*, der durch seine vortrefflichen Ansichtspostkarten bekannt geworden ist. Sehr schöne Blumenstudien sandte *Franz Hein*. Fast die besten Wasserfarbenbilder kamen sonderbarer Weise nicht aus den grossen Kunststädten, sondern aus der „Diaspora". *Adolf Männchen* aus Danzig stellt sich mit beinahe 30, zum Teil grossen Bildern als ein überaus gewandter und in allen Sätteln gerechter Künstler dar, der das grosse Interesse, das seine Arbeiten hier hervorrufen, durchaus verdient. Das Beste sind vielleicht seine Studien aus Tunis, sehr schön aber auch das grosse Temperabild eines deutschen Dorfgartens. Aus Lübeck sandte *Herman Linde* ebenfalls eine ganze Reihe von interessanten und vortrefflichen Blättern, die das Gebiet ihrer Motive sogar bis Indien ausdehnen. Ist ja doch die Aquarellfarbe die bequemste Reisetechnik. Von Weimarer Künstlern mögen noch *Gleichen-Russwurm* mit stimmungsvollen Landschaften und *Martin* genannt sein. Wie man sieht, bieten die etwa 400 Bilder, wenn auch keinen absolut vollständigen, so doch einen höchst interessanten Überblick über den gegenwärtigen Stand der deutschen Aquarellmalerei, und die Veranstalter haben sich zweifellos auch mit dieser Ausstellung wieder ein schätzenswertes Verdienst um das seit einiger Zeit wieder recht eintönige Düsseldorfer Kunstleben erworben. *P.*

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Berlin. — *Kunsthistorische Gesellschaft.* In der Sitzung vom 25. November sprach Herr Dr. Heinr. Alfred Schmid über Bemalung in der Plastik. Wenn die Bemalung der antiken Plastik, wie heute festgestellt ist, nicht auf blosse Tönung, sondern auf völlig naturalistische Wiedergabe der Farben ausging, so wird man annehmen dürfen, dass sie sich gleichmässig mit der plastischen Darstellung der Körperoberfläche vervollkommnet habe. Die mittelalterliche Plastik auf ihrer Höhe verwendet Farben scheinbar nur zur Andeutung materieller Unterschiede in Gewändern, Haaren, Augenbrauen, Lippen u. s. f., und lässt das Fleisch, mit Ausnahme roter Flecken auf den Wangen, unberührt, eine Art der Bemalung, die Werken der Pisanoschule und Arbeiten in Holz, Elfenbein und emailliertem Metall gemeinsam ist, und in den Robbia-Arbeiten noch nachklingen mag. Sobald, wie im 15. Jahrhundert, die vollständige Bemalung für edles und unedles Material unterschiedlos Regel wird, lässt sich eine mit der Verfeinerung der Modellierung auch zunehmende Ausbildung der Färbung wahrnehmen, die ihre Mittel der selbständigen Malerei entlehnt. Während diese aber über das 16. Jahrhundert hinaus weiter nach treuerer Wiedergabe von Stoff und Karnation strebt, giebt die hohe Plastik mit dem Beginn des Jahrhunderts die Farbe preis, teils beeinflusst von dem Vorurteil, die antike Plastik sei farblos gewesen, wie sie damals gefunden wurde, teils weil die auf lebhaften Kontrasten beruhende Wirkung der Werke eines Michelangelo und seiner Nachfolger der Färbung leichter entraten konnte. Auch thut ja die Malerei mit dem Zeitalter des Barock den Schritt von den einzelnen Farbentönen zum Gesamtton. — Herr Lic. Dr. Schubring referierte darauf über Burckhardt's Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. — Herr Direktor Peter Jessen besprach aus der neueren Litteratur des Kunstgewerbes: die Publikation von Rathbone „Old Wedgwood", den reichausgestatteten Katalog der hervorragenden Japansammlung des Mr. Michael Tomkinson und Forrer's neueste Veröffentlichung über den Zeugdruck.

VERMISCHTES.

Rom. — In *Louis Tuaillon's* Atelier geht eine überlebensgrosse Bronzegruppe, die einen nackten Jüngling auf einem Pferde darstellt, ihrer Vollendung entgegen. Nach dem grossen Erfolge, den Tuaillon mit seiner Amazone vor einigen Jahren errang, darf man auf dieses zweite monumentale Werk des Meisters mit Recht grosse Erwartungen setzen.

*** Zur *Herausgabe eines Werkes über die Sixtinische Kapelle* sind, wie wir schon kurz gemeldet haben, 25000 M. als erste Rate in den Reichshaushaltsetat für 1899 eingestellt worden. Im ganzen sollen 75000 M. für das Werk gefordert werden. In einer dem Etat beigegebenen Denkschrift wird die Forderung wie folgt begründet: In den Kreisen der deutschen Historiker besteht seit langer Zeit der Wunsch, die im Laufe besonders der letzten Jahre reich angewachsene, in den verschiedensten Zeitschriften zerstreute und vielsprachige Litteratur über die Entstehung, die kunstgeschichtliche und ästhetische Bedeutung der Freskencyklen der sixtinischen Kapelle des vatikanischen Palastes in Rom in einem einheitlichen Werke bearbeitet zu sehen, das durch die Beigabe aller auf die Geschichte der Kapelle bezüglichen Dokumente und der nach einheitlichem Plane und mit Hilfe der besten modernen Vervielfältigungsverfahren hergestellten Abbildungen des gesamten künstlerischen Schmuckes den umfassenden Abschluss der seit Jahrhunderten unternommenen Studien über die Kapelle bilden würde. Es liegt auf der Hand, dass ein solches Werk, das jahrelange Vorarbeiten erfordert und genauer Durchforschung der in den hauptsächlichsten Galerien Europas befindlichen Handzeichnungen der an der Ausschmückung der sixtinischen Kapelle beteiligten Künstler der Renaissancezeit bedarf, ohne eine erhebliche Unterstützung aus öffentlichen Mitteln nicht zu stande kommen kann. Die sixtinische Kapelle ist das monumentalste Gesamtdenkmal der italienischen Renaissancemalerei. Es scheint gerechtfertigt, Reichsmittel aufzuwenden, um in einem monumentalen Werke den Ursprung, die geschichtliche Entwicklung und den gegenwärtigen Zustand der Fresken, die täglich mehr verblassen und vielleicht einst völlig verschwinden werden, für alle Zeit festzuhalten. Das Werk soll zwei grosse Textbände mit Abbildungen und einen Band mit Lichtdrucktafeln umfassen. Der erste Band soll bereits im Jahre 1900 erscheinen.

VOM KUNSTMARKT.

Köln. — In der Gemäldeauktion bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) am 9. Dezember wurde das gute Bild des *Meisters von St. Severin* No. 77 mit 800 M. bezahlt, die beiden sogenannten *Zeitblom* No. 148 und 149 erzielten 1250 und 1500 M.

† Der 470. *antiquarische Anzeiger* von *Joseph Baer & Comp.* in Frankfurt a. M. enthält ausschliesslich Rembrandt-Litteratur. Er führt nicht weniger als 200 Werke an, die dem Leben und Wirken des grossen Meisters sich widmen.

London. — Am 23. November begann Christie die Auktion des Nachlasses des verstorbenen Kunst- und Antiquitätenhändlers *E. Benjamin,* dessen bekanntes Geschäft sich in Bond-Street befand. Die bemerkenswertesten Gegenstände und die dafür gezahlten Preise waren folgende: Eine runde silberne Schüssel, getriebene Masken, graviert, datiert 1701, Glasgow, 2500 M. (Phillips). Eine Boule-Uhr, Louis XIV., von *Raymond* in Paris angefertigt, 4100 M. (Durlacher). Eine Louis XVI.-Regulator-Uhr, 1600 M. (Willson). Ein Paar kleine Kommoden, Goldlack, reich verziert, 1400 M. (Fürst Dolgoruki). Ein Louis XVI.-Schreibtisch, Rosenholz, schön montiert in Goldbronze, 11340 M. (A. Wertheimer). Die Marmorbüste Pitt's, von *J. Nollekens* für Julius Angerstein angefertigt, 3045 M. (Vokins). Eine altmeissener Uhr, 820 M. Eine altmeissener Vase mit Watteau-Malerei, 1000 M. (Radley). Ein Paar altmeissener Schalen mit Henkeln, Malerei von Schmetterlingen und Blumen, 1040 M. (Wills). Drei altmeissener Porzellanvasen, durchbrochene Arbeit, 2120 M. (Radley). Acht Teller, Sèvres, 882 M. Eine chinesische Schale, schön montiert, 2730 M. (Wertheimer). Eine Louis XVI.-Kommode, Einlage von Blumen und andere Dekorationen, reich in Goldbronze montiert, 2520 M. (Lacey). Eine Tasse, Sèvres, mit Malerei von *Boucher,* 400 M. (Harding). Eine orientalische Schale aus grünem Seifenstein, 1060 M. (Gall). Ein chinesischer Wandschirm, lackiert, mit Landschaftsmalerei, 840 M. (Williamson). Unter den Kupferstichen ist hervorzuheben: Gräfin Townshend, ganze Figur, nach Reynolds, von *V. Green* gestochen, erster Plattenzustand, 3360 M. (Agnew). Miss Farren, nach Thomas Lawrence, von *F. Bartolozzi,* in Farben, 2520 M. (Colnaghi). „Dulce Domum" und „Black Monday", von *J. Jones,* nach R. Bigg, in Farben, 1176 M. Ein Damenporträt, Miniaturbild von *Engelheart,* 2310 M. Ein junges Mädchen, Miniatur von *Plimer,* 3200 M. Ein anderes Damenporträt von *Plimer's* Hand, 4000 M. ♂

London. — Am 1. Dezember verauktionierte Christie die berühmte Sammlung indischer, persischer, türkischer und anderer Stickereien aus dem Besitze des verstorbenen Mr. *Alfred Morrison.* Den höchsten Preis erreichte ein persischer Seidenteppich mit schönen Arabesken, 113×82 engl. Zoll, eine im 16. Jahrhundert in Herat vollendete Arbeit, die mit 16800 M. bezahlt wurde (Wertheimer). Ein kleiner Teppich, 55×42 engl. Zoll, ähnlicher Art, und gleichfalls aus dem 16. Jahrhundert und aus Herat stammend, erzielte 2730 M. (Harding). Ein Teppich, 16. Jahrhundert, 64×46 engl. Zoll, 1364 M. (Harding). Eine reich gestickte Decke, 17. Jahrhundert, 79×46 engl. Zoll, in Ispahan angefertigt, 1050 M. (Davis). Ein persischer Teppich, 70×48 engl. Zoll, schöne Farben und reiche Verzierungen, Ispahan, 16. Jahrhundert, 5100 M. (Bardini). Ein Teppich, schöne Farben und goldgestickte Bordüre, 100×56 engl. Zoll, 16. Jahrhundert, 1740 M. (Sassoon). Eine schöne polnische Stickerei aus dem 15. Jahrhundert, 2800 M. (Duveen). Ein ähnliches, aber grösseres Stück, 5300 M. (Duveen). Eine Altarbekleidung, venezianische Spitze, als Mittelstück die hl. Gralschale, 4600 M. (Hodgkins). Eine ähnliche Arbeit mit der Figur Christi im Centrum, 8800 M. (Benguiat). Ein Polen-Teppich mit reicher Stickerei auf Silbergrund, 16. Jahrhundert, 55×84 engl. Zoll, 8400 M. (Duveen). ♂

Inhalt: Moderne Kunst in Wien. Von W. Schölermann. — Pauli, Berühmte Kunststätten, 2. Venedig; Bassermann, Dante's Spuren in Italien. — T. H. Lewis †. — Prof. K. Lacher. — Wettbewerb um ein Denkmal in der Paulskirche in Frankfurt a. M.; Ergebnisse der Wettbewerbe um die Aus[illegible] und [illegible] Wilhelm-Denkmal in Halle a. S.; Grabdenkmal für den Fürsten Bismarck im Berliner Dom. — Ausstellung der Société internationale in Paris; Deutsche Aquarellausstellung in Düsseldorf. — Kunsthistorische Gesellschaft in Berlin. — Eine neue Bronzegruppe Tuaillons; Herausgabe eines Werkes über die sixtinische Kapelle. — Ergebnisse einer Gemäldeauktion bei J. M. Heberle in Köln; 470. antiquarischer Anzeiger von Joseph Baer & Co. in Frankfurt a. M.; Ergebnisse von Londoner Versteigerungen. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 10. 29. Dezember.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE CRANACH-AUSSTELLUNG (DRESDEN 1899) UND DIE PSEUDOGRÜNEWALD-FRAGE.

VON *KARL WOERMANN.*

Dürer und Holbein sind ihrer Entwicklungsgeschichte und ihrem eigenhändigen Malwerk nach weit besser bekannt, als Lucas Cranach d. Ä., der, wenn man auch Grünewald oder Grien für grössere Künstler halten mag als ihn, an Ansehen und Einfluss bei Mit- und Nachwelt doch nach wie vor an dritter Stelle unter den grossen deutschen Meistern der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts genannt werden muss. Da Lucas Cranach's frühestes beglaubigtes Werk, seine herrliche Ruhe auf der Flucht bei Herrn Generalmusikdirektor Levi in München, die Jahreszahl 1504 trägt, also aus seinem 32. Lebensjahre stammt, sind wir für seine ganze frühere Entwicklung lediglich auf Vermutungen angewiesen. Da er auch in den nächsten beiden Jahrzehnten seines Lebens nur verhältnismässig wenige seiner Bilder mit seinem Werkstattzeichen und der Jahreszahl bezeichnet, vor allen Dingen die eigentlichen Altarwerke, wohl aus einer gewissen frommen Scheu, niemals mit seinem Zeichen versehen hat, so sind allen Zweifeln an der Urheberschaft der Kirchenbilder, die ein mehr oder minder deutliches Cranach'sches Gepräge zeigen, von vornherein Thür und Thor geöffnet; und da Lucas Cranach in seiner späteren Lebenszeit alle Gemälde, die aus seiner Werkstatt hervorgingen, einerlei ob er selbst oder ob nur einer seiner Schüler oder Gehilfen sie ausgeführt, mit dem Werkstattzeichen, der geflügelten Schlange, versah oder versehen liess, so tritt bei jedem, auch anscheinend dem bestbeglaubigten Bilde des Meisters die nur durch „innere Gründe" zu entscheidende Frage, ob er es selbst gemalt habe oder ob es nur Werkstattsarbeit sei, mit ungewöhnlicher Schärfe hervor.

Die Berechtigung, ja Notwendigkeit einer Cranach-Ausstellung, die die Entscheidung wenigstens einiger dieser Fragen fördern muss, wurde daher schon seit Jahrzehnten von der deutschen Kunstforschung empfunden. Der Verfasser dieser Zeilen hatte sich schon seit 1882 mit dem Gedanken getragen, eine Ausstellung Cranach'scher Gemälde in Dresden zu veranlassen. Aus verschiedenen Gründen verschob sich die Ausführung, bis ihm jetzt von der Gesamtleitung der „Deutschen Kunstausstellung Dresden 1899" nahe gelegt wurde, die Leitung einer Cranach-Ausstellung im Rahmen dieser grossen Ausstellung zu übernehmen, die vom 20. April bis zum 15. September 1899 dauern wird. Gerade dieser Rahmen bot viel zu viele Vorteile, als dass die sich darbietende Gelegenheit, die Cranach-Ausstellung ins Leben zu rufen, nicht dankbar hätte ergriffen werden sollen. War doch auch anzunehmen, dass der grosse und der kleinere Saal, die ihr im Ausstellungsgebäude zur Verfügung gestellt wurden, ausreichen würden, die in Betracht kommenden Cranach'schen Bilder aufzunehmen! Nachdem nunmehr beinahe alle Antworten auf die ergangenen Einladungen erfolgt sind und sich übersehen lässt, welchen Umfang die Cranach-Ausstellung annehmen wird, stellt sich, dank der grossen Bereitwilligkeit fast aller Fürsten, Behörden, Kirchengemeinden, Museumsverwaltungen und Privatbesitzer, die Cranach-Ausstellung zu unterstützen, allerdings heraus, dass wegen Raummangels — denn eine nachträgliche Vermehrung der Räume erweist sich als unthunlich — auf die Annahme einiger Bilder verzichtet werden muss, deren Ausstellung aus dem einen oder dem anderen Grunde hätte wünschenswert erscheinen

können. Lucas Cranach d. J. wird, wenn überhaupt, nur mit einem oder zwei Bildern vertreten werden können, und die gleichzeitige Ausstellung von Zeichnungen und Aquarellen Lucas Cranach d. Ä. muss dem Kgl. Kupferstichkabinet überlassen werden. Indessen stellt sich bei näherer Überlegung heraus, dass gerade die notwendige Beschränkung der Cranach-Ausstellung ihr wahrscheinlich zum Vorteil gereichen werde. Durfte doch gerade innerhalb einer Kunstausstellung der wissenschaftliche Charakter der Ausstellung nicht auf Kosten ihres künstlerischen Eindrucks betont werden! Hätte man sich dem künstlerischen Eindruck zuliebe doch unter allen Umständen entschliessen müssen, auf eine Zusammentragung aller Werkstattsbilder oder auch nur aller Werkstattswiederholungen bekannter Cranach'scher Darstellungen zu verzichten und sich auf die Zusammenstellung der besten und daher in der Regel der eigenhändigen Exemplare jeder Darstellung zu beschränken! Und konnte dies doch auch um so eher geschehen, als über die spätere Entwicklung des Meisters und selbst darüber, welches die besten Exemplare der späteren Darstellungen sind, kaum eine Meinungsverschiedenheit herrscht!

Vor allen Dingen galt es einerseits, gute, bezeichnete und datierte Werke aus allen Lebensjahren des Meisters zusammen zu bringen, um an ihnen seinen ganzen Entwicklungsgang zu veranschaulichen, andererseits aber den wissenschaftlichen Zweck der Cranach-Ausstellung vor allen Dingen in die Ermittlung der vielumstrittenen Entwicklung der ersten fünfzig Lebensjahre des Meisters zu verlegen und daher für diese Zeit und aus dieser Zeit auch umstrittene Bilder der Cranach'schen Gepräges herbeizuschaffen. Dieses ist denn auch, wenn nicht alles täuscht, in einem genügenden Masse gelungen. An 170 Bilder wird die Cranach-Ausstellung umfassen: dazu die Photographien der wichtigsten Gemälde, deren Originale nicht zu erlangen waren; und die Holzschnitte und Stiche, soweit sie für unsere Kenntnis der Formensprache des Meisters in den ersten beiden Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts von entscheidender Bedeutung sind. Viel mehr von Cranach's oder seiner Schüler oder Zeitgenossen Hand zusammenzutragen, hätte wahrscheinlich nicht günstig gewirkt, wenn auch unbeschränkter Raum zur Verfügung gestanden hätte.

Aus dem Gesagten geht hervor, dass der Dresdner Cranach-Ausstellung des Jahres 1899 von vornherein etwas andere Ziele gesteckt waren, als der herrlichen Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung des Jahres 1898. Lag das Hauptgewicht der Rembrandt-Ausstellung auf der Zusammenstellung von Meisterwerken aller Lebenszeiten des grossen Holländers, die in entlegenen oder nicht allgemein zugänglichen Sammlungen bisher mehr oder weniger im Verborgenen geblüht hatten, so muss das Hauptgewicht der Dresdner Cranach-Ausstellung einerseits darauf gelegt werden, das künstlerische Gesamtbild des Meisters durch die Zusammenstellung seiner besten und berühmtesten Bilder zu vertiefen und von den Schlacken des Werkstattsguts gereinigt zu zeigen, anderseits aber auf die Entscheidung der Streitfragen über die Entwicklung des Meisters bis zur Reformationszeit fallen.

Hierin liegt, dass bekannte, an öffentlichen und zugänglichen Stellen aufbewahrte Bilder von der Cranach-Ausstellung in weit höherem Masse herangezogen werden müssen, als dies in den Aufgaben der Rembrandt-Ausstellung lag; und es darf jetzt schon verraten werden, dass die Heranziehung von Werken in öffentlichem Besitz, dank dem grossen Entgegenkommen, das das Unternehmen überall gefunden, in einem bisher noch kaum erreichten Masse gelungen ist. Weitaus die meisten protestantischen Kirchen des Königsreichs und der preussischen Provinz Sachsen werden ihre Cranach'schen bezw. Pseudogrünewald-schen Bilder schicken; auch die katholischen Dome von Breslau und Glogau, denen Erfurt sich wahrscheinlich anschliessen wird, haben die Hergabe ihrer berühmten frühen Bilder Cranach's bereitwilligst zugesagt. Die Stiftskirche zu Aschaffenburg wird ausser ihrer Höllenfahrt Christi von Cranach und ihrem früher Grünewald zugeschriebenen Flügel mit dem hl. Valentin auch ihr echtes Bild Grünewald's, das zum Vergleich willkommen sein wird, nach Dresden schicken. Von den Sammlungen gekrönter Häupter und fürstlicher Familien werden diejenigen S. M. des deutschen Kaisers, S. M. des Kaisers von Russland (Ermitage), S. Kgl. Hoheit des Grossherzogs von Hessen, S. Kgl. Hoheit des Herzogs von Coburg-Gotha, S. Hoheit des Herzogs von Anhalt (Wörlitz), S. Durchlaucht des Fürsten von Liechtenstein und S. Durchlaucht des Fürsten von Fürstenberg (Donaueschingen) sicher vertreten sein. Andere Zusagen stehen noch in Aussicht. Auch S. Kgl. Hoheit der Prinz Georg von Sachsen wird einige treffliche Werke Cranach's ausstellen. Von den öffentlichen Staatssammlungen haben, abgesehen von den selbstverständlich beteiligten Dresdner Sammlungen, Zusagen gesandt z. B. die Nationalgalerie zu Budapest, die Kgl. Museen zu Berlin, die Filialgalerien der Kgl. Bayr. Staatssammlungen zu Schleissheim, Augsburg, Aschaffenburg, die Grossherzogl. Sammlungen zu Weimar, Schwerin, Karlsruhe und Darmstadt, die Herzogl. Sammlungen zu Braunschweig und zu Gotha. Die Ermitage zu St. Petersburg, die Galerien zu Donaueschingen und zu Wörlitz sind bereits genannt worden. Von den städtischen Sammlungen werden vertreten sein z. B. diejenigen zu Leipzig, Magdeburg, Aachen, Köln a. Rh., Frankfurt a. M., Strassburg i. E., Augsburg, Bamberg. Auch die Sammlungen zu Tübingen

und Heidelberg, das Ferdinandeum zu Innsbruck, das Schlesische Museum zu Breslau, die Kgl. Bibliothek zu Bayreuth und das Germanische Museum zu Nürnberg werden nicht fehlen. Für den Eingeweihten genügt diese Aufzählung, um zu zeigen, dass die Cranach-Ausstellung im stande sein wird, die ihr gestellten Aufgaben zu erfüllen. Auch der Privatbesitz wird, soweit er willkommen war, so gut wie vollständig beteiligt sein. Es kann hier im voraus nur erinnert werden an die wichtigen gütigst zugesagten Werke aus dem Besitze des Herrn Generalmusikdirektors Levi und des Herrn Dr. M. Schubart-Czermak in München, des Herrn Geh. Rat von Kauffmann, des Herrn Professor Knaus und der Frau Wesendonck in Berlin, des Herrn Konsul Ed. F. Weber in Hamburg, des Herrn Geheimen Hofrat Schaefer sowie des Freiherrn von Heyl in Darmstadt, des Freiherrn von Scheurl in Nürnberg und des Herrn Schlosshauptmann von Cranach auf der Wartburg, der als gegenwärtiges Haupt der noch immer blühenden Familie des alten Malers und Bürgermeisters von Wittenberg sich der Ausstellung in jeder Weise angenommen hat. Auch aus Frankreich (Mr. A. Joliet in Dijon) und Belgien (Mr. Ed. Fétis und Mad. Errera in Brüssel) werden Bilder geschickt werden. Im Bezug auf einen anderen, weniger lehrreichen Teil des Privatbesitzes an Cranach'schen Bildern wird die Aufgabe der Ausstellungsleitung allerdings nicht sowohl darin bestehen, ihn heranzuziehen, als ihn fernzuhalten, zumal der zur Verfügung stehende Raum, wie schon bemerkt, keine weiteren Anmeldungen zulässt.

Wird nun noch einmal betont, dass es das Bestreben der Ausstellungsleitung sein musste, nicht nur das künstlerische Gesamtbild des Begründers der altsächsischen Schule möglichst günstig zu gestalten, sondern auch der kunstgeschichtlichen Hauptfrage, die die Ausstellung entscheiden helfen soll, möglichst genügendes Material zuzuführen, so ergiebt sich, dass in kunstwissenschaftlicher Hinsicht eine Hauptanziehungskraft der Ausstellung in den übrigens auch künstlerisch anziehenden sogenannten Pseudogrünewaldbildern liegen wird. Es wird den Lesern der Kunstchronik daher willkommen sein, an dieser Stelle die geschichtliche Entwicklung der Pseudogrünewald-Frage von der Zeit ihrer Entstehung bis zur Gegenwart sine ira et studio noch einmal erzählt zu hören. —

Dass Matthias Grünewald, der eigenartige, ganz in Farben fühlende Aschaffenburger Meister der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, dessen Hauptbild das grosse Altarwerk des Kolmarer Museums ist, mit Lucas Cranach oder doch mit einem Cranach nahe stehenden Meister verwechselt worden, hat zunächst der Umstand verschuldet, dass die Flügel mit Heiligen Nr. 282—285 der Münchener Pinakothek, die auch der Münchener Katalog wenigstens „einem Cranach nahestehenden Künstler" zuschreibt, zu irgend einer Zeit in Zusammenhang gebracht worden sind mit dem grossen St. Mauritius-Bilde Nr. 281 derselben Sammlung, das ein unbezweifeltes Werk des Matthias Grünewald ist. Da dieses Bild vom Kardinal Albrecht von Brandenburg in die im Jahre 1518 von ihm erbaute Kollegiatskirche zu Halle a. S. gestiftet worden, so wäre es in der That nicht besonders auffallend, wenn die Flügel von einem sächsischen Meister hinzugefügt worden wären. Nachweisen aber lässt es sich überhaupt nicht mehr, dass diese Flügel, die übrigens höher sind als das Mauritiusbild, von Haus aus für dieses gemalt worden. Nachgewiesen ist nur, dass alle fünf Bilder in der Reformationszeit in die Stiftskirche von Aschaffenburg, von hier 1802 ins Aschaffenburger Schloss, 1836 in die Münchener Pinakothek übergeführt worden. Jedenfalls war man damals von der Zusammengehörigkeit der Flügel und des Mauritiusbildes überzeugt. Man übersah den grossen Unterschied zwischen der Malweise des Mittelbildes und der Flügel, hielt alle fünf Bilder für eigenhändige Werke Grünewald's, dessen Kolmarer Altar damals der deutschen Kunstforschung noch kaum bekannt war, und schrieb auf Grund jener Flügel nun dem Grünewald eine ganze Reihe anderer Bilder zu, die, wie sie, jedenfalls eine viel grössere Ähnlichkeit mit den Werken Cranach's hatten, als mit dem unzweifelhaft von Grünewald gemalten Mittelbild mit dem heil. Mauritius. Da man die Ähnlichkeit zwischen diesen angeblichen Bildern Grünewald's und den unzweifelhaften Werken Cranach's nun aber keineswegs übersah, so schloss man ohne weiteres, dass Lucas Cranach d. Ä. ein Schüler Grünewald's gewesen sei. Auf diesem Standpunkt, wenigstens auf dem Standpunkte, alle jene fraglichen Bilder Grünewald zuzuschreiben, standen die angesehensten deutschen Kunstforscher der Mitte des 19. Jahrhunderts. Ihn vertrat J. D. Passavant im Kunstblatt 1841 und 1846; ihm schloss Ernst Foerster sich in seiner „Geschichte der deutschen Kunst" (1851—1853) an; er tritt in G. F. Waagen's periegetischen und kritischen Schriften (z. B. Kunstwerke und Künstler, 1843; Deutsches Kunstblatt 1854, S. 202) hervor und wird in desselben Schriftstellers „Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen" (1862) verfochten, ja er erlitt auch noch in Crowe's englischer Ausgabe dieses Werkes 1874 keine Veränderung. Auch die späteren Auflagen von Franz Kugler's Geschichte der Malerei (erste Auflage 1837, dritte Auflage 1867) verkündigen diese Auffassung, wenngleich gerade Kugler den noch gegenwärtig in der Marienkirche zu Halle a. S. befindlichen Altar, der von anderen Grünewald zugeschrieben wurde, früher (vgl. Kleine Schriften 1854, II, S. 34) ausdrücklich für Cranach in Anspruch nahm. Selbst Schuchardt's Werk über Lukas Cranach (1851

bis 1871) folgt der gleichen Grundanschauung; nur leugnete Schuchardt, dass Cranach Grünewald's Schüler gewesen sei.

Seit man nun aber um die Mitte der siebziger Jahre anfing, sich eingehender mit Grünewald und seinen beglaubigten Gemälden zu beschäftigen, fiel es der deutschen Kunstforschung plötzlich wie Schuppen von den Augen, so dass sie die Unmöglichkeit erkannte, jene Münchener Flügel und alle übrigen, ihnen zuliebe auf Grünewald getauften Bilder auf den grossen Meister von Aschaffenburg zurückzuführen.

Alfr. Woltmann hat dies in seiner Geschichte der deutschen Kunst im Elsass (1876. Vorwort von 1875, S. 259) wohl zuerst ausgesprochen: „Das alles sind Arbeiten der sächsischen Schule, dem Lucas Cranach verwandt." W. Schmidt (jetzt Direktor des Kgl. Kupferstich-Kabinets zu München) stellte es um die gleiche Zeit (Repertorium 1876, S. 411—412) für die grossen Münchener Flügelbilder fest. Er schrieb sie der Werkstatt L. Cranach's zu und sagte: „Sie sind ganz in der Manier des Meisters Lucas, Gesichter, Farbe, Faltenwurf, alles stimmt .... aus diesen Flügelbildern hat man sich dann das Bild eines dem L. Cranach verwandten Meisters Grünewald zusammengesetzt und damit eine heillose Verwirrung angerichtet." Eisenmann gebrauchte in seiner Lebensbeschreibung Cranach's in Dohme's „Kunst und Künstler" (1877) wohl zuerst die Bezeichnung „Pseudogrünewald" für den Meister aller jener fälschlich Grünewald zugeschriebenen Bilder. Er unterschied ihn von Cranach selbst, obgleich er meinte, er müsse in irgend welchem näheren Verhältnis zu diesem gestanden haben, entweder als Lehrer oder als Mitschüler bei Cranach's Vater; während Woltmann in der Allg. deutschen Biographie IV, 1876, S. 569 alle jene Bilder „der Schule Cranach's" zuschrieb, „ohne dass sich seine eigene Teilnahme nachweisen liesse".

Am gründlichsten hatte in jenen Jahren L. Scheibler die Werke Cranach's und „Pseudogrünewald's" studiert; und das Ergebnis dieser Studien war für ihn, dass die besten der „Pseudogrünewaldbilder", wie jene Münchener Flügel, von Lucas Cranach d. Ä. selbst, andere von seinen Schülern gemalt seien, dass jedenfalls alle der Werkstatt des Meisters angehörten. Scheibler, der eine gewisse Abneigung dagegen hatte, seine Studien zu veröffentlichen, sprach seine Ansicht zunächst in befreundeten Forscherkreisen aus; und sie fand bald solchen Anklang, dass Alfr. Woltmann schon in seiner Behandlung Grünewald's in „Kunst und Künstler" und mit denselben Worten in seiner 1879 veröffentlichten Besprechung dieses Meisters in der Allg. deutschen Biographie in Bezug auf die „Pseudogrünewald" zugeschriebenen Bilder, seiner früheren Ansichtentgegen, sagte: „Es waren Werke, die entweder von Cranach selbst oder von seiner Schule herrührten." Auch O. Eisenmann bekehrte sich bald zu dieser Ansicht. Scheibler selbst deutete sie öffentlich in dem von ihm mitverfassten „Beschreibenden Verzeichnis" der Berliner Galerie von 1883 S. 102 an. Dagegen verteidigte er sie 1881 handschriftlich ausführlich in einer Zuschrift, die er an den Verfasser dieser Zeilen richtete, um ihn in Bezug auf die „Geschichte der Malerei" für sie zu gewinnen. Nachdem der Verfasser eine grosse Anzahl der in Frage kommenden Bilder mit Scheibler's Bemerkungen in der Hand nachgeprüft — gerade die Bilder in der Provinz Sachsen hatte er damals allerdings keine Gelegenheit daraufhin selbst zu untersuchen —, schloss er sich rückhaltlos der Ansicht Scheibler's an; und diese Ansicht kam denn auch in Woltmann's und seiner Geschichte der Malerei S. 419—420 (die betreffende Lieferung muss 1881 erschienen sein) zur Geltung. Schien sie doch auch um so wahrscheinlicher zu sein, als einige Hauptbilder des falschen Grünewald, wie das Bild in der Bamberger Galerie und das Altarwerk in Halle a. S., bereits durch alte, in Schriftquellen verzeichnete Überlieferung auf Cranach zurückgeführt worden waren.

In eine neue Phase trat die Frage, als F. Niedermayer in der Kunstchronik (XVII, 1882, Sp. 129ff.; vgl. auch Repertorium VII, 1884, S. 253) seine Entdeckung veröffentlichte, dass es in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts einen Maler Simon von Aschaffenburg gegeben habe, der, da seine Witwe Pension empfing, Hofmaler des Kurfürsten von Mainz, Kardinals Albrecht von Brandenburg, gewesen sein müsse. Niedermayer knüpfte an diese Entdeckung die Vermutung, jener Pseudogrünewald, der scharf von Cranach zu unterscheiden, wenn auch vielleicht aus dessen Schule hervorgegangen sei, sei kein anderer als eben dieser Simon von Aschaffenburg gewesen. Der Verfasser dieser Zeilen widersprach dieser Ansicht in dem gleichen Jahrgange der Kunstchronik Sp. 201 ff.; Niedermayer antwortete Sp. 365 ff. Die Redaktion schloss damit die Debatte.

Niedermayer's Ansicht fand besonders in Süddeutschland viele Anhänger und erschien völlig als Siegerin, als Hub. Janitschek sie sich in seiner „Geschichte der deutschen Malerei" (1890, S. 396) aneignete, ja noch verschärfte, indem er eine Schülerschaft des vermutlichen Simon von Aschaffenburg bei Cranach nicht zugab, sondern nur „Beziehungen zu Grünewald wie zu Cranach" gelten liess. Übrigens gab Janitschek seinem „Pseudogrünewald" nur einige der eine Zeitlang Grünewald zugeschriebenen Werke, andere derselben schrieb er (S. 397) einem anderen Meister zu, der einen noch stärkeren Einfluss von Cranach erfahren habe, jedenfalls aber auch ein Aschaffenburger Meister gewesen sei; ja wenigstens zwei der „Pseudogrünewaldbilder", die heil. Anna Selbdritt des Berliner Museums und die ihr Kind stillende Madonna der

Darmstädter Galerie, gab er (S. 492 und 493) Cranach selbst zurück.

Dass mit dieser Darstellung Janitschek's das letzte Wort in der Pseudogrünewaldfrage noch nicht gesprochen sei, stellte sich jedoch bald genug heraus. Franz Rieffel sprach es 1895 im Repertorium XVIII, S. 427 aus, dass er an die Sonderexistenz eines Pseudogrünewald nicht glaube. Max Friedländer bekannte sich 1898 in W. Spemann's Museum III, 5 ausdrücklich zu der früher von Scheibler und dem Verfasser dieser Zeilen in Bezug auf die besten der Pseudogrünewaldbilder verteidigten Ansicht, „dass niemand anders als Cranach diese Tafeln geschaffen" habe. — Ed. Flechsig, der sich zur Zeit eingehend mit Cranachstudien beschäftigt und im Begriffe steht, dieselben zu veröffentlichen, scheint allerdings einen anderen, besonderen Standpunkt in dieser Frage einzunehmen.

Weiter verwickelt wird die Frage aber dadurch, dass einige Bilder, die gerade von dem Forscherkreise, in dem sich die Scheidung der echten Grünewaldbilder von den unter allen Umständen cranachartigen Pseudogrünewaldbildern vollzog, wieder Grünewald selbst zugeschrieben worden waren, von neueren Forschern, wie Fr. Rieffel (Repertorium 1895, XVIII, S. 425 und Zeitschrift für christl. Kunst X, 1897, S. 170), jetzt für eigenhändige frühe Bilder Lukas Cranach's d. Ä. erklärt werden. Die beiden wichtigsten Bilder, die hierher gehören und der Cranach-Ausstellung auch zugesagt sind, sind die in ihrer Art tüchtige Kreuzigung von 1503 in der Schleissheimer Galerie und das Bildnis des Stephan Reuss von demselben Jahre im Germanischen Museum. Dass sie von Grünewald herrühren, hat Max Friedländer noch 1894 (Repertorium XVII, S. 474) gegen Alfred Schmid (Mathias Grünewald in Baseler Festbuch 1894, S. 87) verteidigt, der bereits Anklänge an Cranach und Pseudogrünewald in ihrem Stil hervorhebt, wogegen W. Schmidt (Repertorium 1889, S. 40, Zeitschrift für bildende Kunst 1892, S. 116) geneigt ist, sie auf W. Huber zurückzuführen.

Dass alle Bilder, die jemals Grünewald zugeschrieben worden, von Lucas Cranach selbst gemalt worden seien, hat wohl niemals jemand behauptet und wird niemals jemand behaupten wollen. Für die Forscher, die daran festhalten, dass die Pseudogrünewaldbilder auf Cranach's Werkstatt zurückweisen, wird sich der ersten Frage, ob einige und welche dieser Bilder eigenhändig von Lucas Cranach ausgeführt seien, die zweite Frage anschliessen, ob sich unter den übrigen verschiedene Hände unterscheiden lassen oder ob sie alle oder doch die namhaftesten und tüchtigsten von ihnen einem besonderen, als bestimmte Künsterpersönlichkeit erkennbaren Schüler oder Genossen Cranach's, den man „Pseudogrünewald" genannt, zugeschrieben werden müssen. Für die Forscher, denen auch die Vorfrage, ob diese Bilder überhaupt in unmittelbarer Beziehung zur Werkstatt Cranach's stehen, noch nicht genügend beantwortet erscheint, aber wird die Pseudogrünewald-Frage sich zunächst dahin zuspitzen, ob die Bilder, um die sie sich dreht, in Aschaffenburg oder in Wittenberg, in Grünewald's oder in Cranach's Bereiche, gemalt worden sind.

Wenn auch nicht alle „Pseudogrünewaldbilder" für die Cranach-Ausstellung gewonnen werden konnten, so werden sie und werden gleichzeitige beglaubigte Bilder Lucas Cranachs d. Ä. doch in genügender Anzahl vertreten sein, um die Entscheidung der Frage zu fördern. Man wird daher gut thun, ohne jede in dem einen oder in dem anderen Sinne vorgefasste Meinung das Ergebnis dieser Zusammenstellung abzuwarten und die Meinungsverschiedenheiten bis dahin auf sich beruhen zu lassen.

BÜCHERSCHAU.

Anton Springer, Handbuch der Kunstgeschichte. I. *Das Altertum.* Fünfte vermehrte Auflage, bearbeitet von *Adolf Michaelis.* II. *Das Mittelalter.* Fünfte Auflage, bearbeitet von *Jaro Springer.* Leipzig, E. A. Seemann, 1898.

Von der fünften Auflage von Springer's allbekannten und weitverbreiteten, bereits in der letzten Auflage zu einem „Handbuch der Kunstgeschichte" umgestalteten „Grundzügen der Kunstgeschichte" liegen uns die zwei ersten stattlichen Bände vor, welche das Altertum und das Mittelalter behandeln. Der der antiken Kunst gewidmete Teil ist als eine gründliche und umfassende Umarbeitung der 1895 erschienenen vierten Auflage zu betrachten, die sich als unbedingt notwendig erwies, um eine zusammenhängende, systematisch vorgehende, geschichtliche Darstellung des umfangreichen Stoffes zu ermöglichen. Die Plastik ist hierbei bedeutend erweitert und die Malerei in einem besonderen Abschnitt behandelt worden. Der Name des als hervorragenden Archäologen bekannten Herausgebers Adolf Michaelis bürgt uns dafür, dass diese neue Bearbeitung auf der Höhe der Wissenschaft steht und geeignet ist, Springer's Handbuch seinen alten Ruhm zu wahren. Auch das Illustrationsmaterial hat wesentliche Veränderungen erfahren. Ungenügende Reproduktionen sind, soweit es möglich war, durch bessere ersetzt worden, und eine grosse Anzahl neuer Abbildungen ist eingefügt worden. — Der zweite, das Mittelalter behandelnde Teil ist wiederum von Jaro Springer durchgesehen worden, doch hat der Text keine beträchtlichen Änderungen der vierten Auflage gegenüber erfordert. Dagegen verleihen die Illustrationen der neuen Auflage einen ganz besonderen Wert. Sie sind verbessert und vermehrt worden, und sechs ganz vorzügliche, neu hergestellte Dreifarbendrucke auf Tafeln sind eingefügt worden; sie stellen das Mosaik der Apsis von S. Agnese fuori le mura in Rom, das Innere der Taufkirche in Ravenna, maurische Wanddekoration aus Granada, Wandmalerei in der Georgskirche zu Oberzell, eine Miniatur aus der Manessischen Handschrift, und den hl. Georg, ein Glasgemälde im Dom zu Chartres, dar. Es ist dankbar zu begrüssen, dass die Verlagsfirma E. A. Seemann bei neuen Auflagen Anton Springer's grundlegendes Werk beständig auf der Höhe hält. *U. TH.*

„Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogtums Braunschweig" im Auftrage des Herzoglichen Staatsministeriums herausgegeben von der Herzoglich Braunschweigischen Bau-Direktion. *Erster Band. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Helmstädt.* Bearbeitet von Professor Dr. *P. J. Meier,* Herzoglichem Museums-Inspektor. Wolfenbüttel, Verlag von J. Zwissler, 1896.

Auch Braunschweig ist erfreulicher Weise dem Beispiele der Nachbarländer gefolgt und hat eine Inventarisation seiner Bau- und Kunstdenkmäler vornehmen lassen, die gerade für dieses alte Kulturland von grosser Wichtigkeit ist. Das Werk wird in einzelnen Bänden der politischen Einteilung des Herzogtums entsprechend erscheinen und soll nicht nur den augenblicklichen Bestand, sondern auch die zu Grunde gegangenen, aber litterarisch oder sonstwie bekannten Bau- und Kunstdenkmäler und Wüsteneien, die für die Siedlungskunde von grosser Bedeutung sind, umfassen. Als Resultat dieser Inventarisation liegt bis jetzt der erste, von P. J. Meier bearbeitete Band vor, der den Kreis Helmstädt behandelt. Das umfangreiche Material ist übersichtlich in Unterabteilungen nach Amtsgerichtsbezirken angeordnet, die geschichtlichen Verhältnisse sind umfassend berücksichtigt und die allgemeinen Quellen sowie die einschlägige Litteratur sorgfältig angeführt, so dass diese erste Probe des umfangreichen Werkes als mustergültig in ihrer Art bezeichnet werden muss. 29 Lichtdrucktafeln (Johann Nöhring in Lübeck) und 103 Textabbildungen (Dr. E. Albert in München-Schwabing) schmücken den stattlichen, 380 Seiten starken Band und erläutern den Text, der uns eine fast tausendjährige Kunstthätigkeit vor Augen führt. Den Anfang macht der Amtsgerichtsbezirk Helmstädt mit der Stadt Helmstädt selbst, der ein grosser Teil des ganzen Buches gewidmet ist. Von Kirchen behandelt hier Meier ausführlicher das Benediktiner-Kloster St. Ludgeri, deren Unterkapelle St. Petri als älteste Gründung der Stadt angesehen wird, die katholische Pfarrkirche S. Ludgeri, die mit Benutzung der Trümmer der alten Klosterkirche 1556 aufgeführt wurde, aber in ihrem Innern einen interessanten, mit eingeritzten Zeichnungen versehenen Gipsfussboden aus der Mitte des 12. Jahrhunderts birgt, sowie elegantes Chorgestühl des 18. Jahrhunderts, und das Augustiner Nonnenkloster Marienberg, eine romanische Pfeilerbasilika mit interessanten Wandgemälden des 13. Jahrhunderts und reichen Textilarbeiten aus derselben Zeit, sowie den darauffolgenden Jahrhunderten. Von weltlichen Bauten wäre vor allem der Renaissanceprachtbau des Juleums, früher Universitätsgebäude, mit der schönen Aula zu nennen, und zahlreiche Wohnhäuser, Holzbauten, die bis zum 15. Jahrhundert zurückgehen. Von den übrigen Orten des Amtsgerichtsbezirkes Helmstädt verdient nur das Cisterzienserkloster Marienthal mit einer Pfeilerbasilika des 12. Jahrhunderts, die interessante Grabsteine enthält, Erwähnung. Es folgen die Amtsgerichtsbezirke Vorsfelde und Calvörde, die sich keines hervorragend wichtigen Kunstbesitzes weiter erfreuen, und dann der Amtsgerichtsbezirk Königslutter, in dem die Stiftskirche in Königslutter — eine romanische Pfeilerbasilika, welche interessantes romanisches Kirchengerät enthält — und Süpplingenburg, eine Komturei des Templerordens, mit der oft veränderten Stiftskirche zu nennen wären. Der Amtsgerichtsbezirk Schöningen, in dessen Stadt Schöningen sich das Augustinerkloster S. Lorenz — zur Hälfte romanisch, zur Hälfte gotisch — befindet und sorgfältig angefertigte Sachregister schliessen den Band ab, dem hoffentlich schon bald eine gleich treffliche Fortsetzung folgen wird. *U. TH.*

DENKMÄLER.

*** In *Düsseldorf* soll ein *Moltke-Denkmal* errichtet werden. Dazu hat das Comité ein Preisausschreiben erlassen, das jedoch nur auf Düsseldorfer Künstler beschränkt ist. Es sind drei Preise von 1000, 600 und 400 M. für die besten Entwürfe ausgesetzt. Das Preisgericht besteht aus den Bildhauern Voltz in Karlsruhe und Maison in München, den Architekten Rieth in Berlin und Schill in Düsseldorf und dem Maler Oeder in Düsseldorf.

⊙ Das *fünfte der Herrscherstandbilder in der Siegesallee im Tiergarten zu Berlin* ist am 22. Dezember enthüllt worden. Es ist ein Werk des Professors *Alexander Calandrelli* und stellt den Kurfürsten Friedrich II. (1440—1470) dar. Seine Begleiter sind, in Halbfiguren aus der abschliessenden Marmorbank herauswachsend, der Bischof Friedrich Sesselmann von Lebus, der Kanzler des Kurfürsten, und der Berliner Bürgermeister Wilke Blankenfelde. Die Architektur der Sockel und der Bank ist, der Zeit entsprechend, gotisch. Calandrelli wurde durch Verleihung des Kronenordens 2. Kl. ausgezeichnet.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Berlin. — *Kgl. Nationalgalerie.* Vom 22. Dezember bis Mitte Januar 1899 ist im zweiten Corneliussaal eine *Vautier-Ausstellung* zu sehen, die zwar nur einen kleinen Bruchteil aus dem Lebenswerk des beliebten Künstlers, immerhin aber eine ganze Reihe auch von Gemälden enthält. Zwei Hauptwerke hat Hamburg hergeliehen, den „Toast auf die Braut" die Kunsthalle, „Das ländliche Begräbnis" die Sammlung Behrens. Ausserdem nehmen die beiden Bilder der Nationalgalerie einen hervorragenden Rang ein, das grössere „Am Krankenbett" scheint eine der schönsten und feinsten Schöpfungen des Künstlers zu sein. Das reizvollste und liebenswürdigste Bild ist der „Schwarze Peter" von Frau Ölbermann in Köln, ausserdem einige niedliche Arbeiten aus dem Besitze von Dr. J. v. Bleichröder, Aschrott in Berlin u. a. Einiges andere ist am Eröffnungstage noch nicht eingetroffen gewesen. Was aber die Ausstellung erst recht sehenswert macht, das sind Entwürfe und Studien aus dem Nachlasse, die, wie versichert wird, bisher selbst der Familie nicht bekannt, nach dem Tode in Stössen aufgefunden wurden. Vautier ist unter den berühmten Anekdotenmalern als Maler vielleicht der feinste, doch empfindet man vor seinen Ölbildern nicht zu ihrem Vorteil, dass sie einer vergangenen Zeit angehören. Die Olstudien dagegen, namentlich die, in denen er Interieurs von Bauernstuben und ähnliches wiedergiebt, sind von grossem Farbenreiz, die spitze Technik erscheint als etwas rein Äusserliches, die Bildchen wirken bildmässig und modern wie Constable und Blechen. Auf gleicher Höhe stehen auch die zahlreich erhaltenen Detailstudien in Kreide zu seinen bekannten Werken. Die ersten Gedanken zu einem Bilde hat Vautier meist mit Blei entworfen, darauf folgten Farbenskizzen zur Gesamtkomposition und Studien zu den einzelnen Figuren in der Grösse des ausgeführten Originals. Diese sind in späterer Zeit alle in Kreide auf Tonpapier ausgeführt und in grosser Zahl vorhanden. Sie geben in ihrer wunderbaren Frische von dem liebenswürdigen Humor wie von dem Schönheitssinn des Meisters ein solches Zeugnis, wie man es kaum erwartet hätte. Ausserdem enthält die Ausstellung beinahe zwanzig Entwürfe in Öl, so dass man sich über die Bestimmung der meisten Studien leicht orientieren kann.

Berlin. — Im *Kunstgewerbemuseum* sind auf Allerhöchsten Befehl die Geschenke ausgestellt, welche Seine

Majestät der Kaiser von Seiner Majestät dem Sultan bei Gelegenheit seines Besuches in Konstantinopel erhalten hat. Pracht und Massstab dieser Stücke sind ganz gewaltig. Das Hauptstück ist *ein Teppich* von nahezu 150 qm in der grossherrlichen Teppichfabrik von 300 Arbeiterinnen hergestellt. Dieser Teppich füllt den mächtigen Lichthof des Museums bis zu voller Höhe; die Bewältigung einer solchen Masse von 14 zu 11 m ist eine technische Meisterleistung; das Muster schliesst sich den guten alten Traditionen des Orients an, die farbige Gesamtwirkung ist von grosser Schönheit. Vor diesem Teppich erhebt sich ein Aufbau von *sieben mächtigen Porzellanvasen,* von denen drei geradezu kolossal sind. Sie sind in der grossherrlichen Fabrik in der Nähe des Iildiz-Palastes, wie die Inschriften besagen, für Seine Majestät den deutschen Kaiser ausgeführt. Die Vasen stehen in Form und Dekoration sämtlich unter dem Einfluss europäischer Kunst, sind aber Geräte von ungewöhnlicher Prachtentfaltung; aus derselben Porzellanfabrik stammen *zwei Theeservice,* jedes mit zwölf Tassen und allem Zubehör, von denen das eine gleichfalls nach französischen Mustern, das andere in Art der türkischen Fliesenmalerei dekoriert ist, ferner eine kleinere Vase und ein *Rauchservice,* aus zwei länglichen Kästen bestehend. — In *Silber* ausgeführt ist ein mächtiges *Kohlenbecken*, wie man sie — allerdings aus Bronze — in Konstantinopel zum Erwärmen der Zimmer benutzt, ferner eine *grosse Vase* mit türkischen Ornamenten und dem kaiserlichen Adler; sie trägt in türkischer und deutscher Sprache die Inschrift: „Seiner Majestät Wilhelm II., Kaiser von Deutschland, König von Preussen. Im Namen der Bevölkerung Konstantinopels durch die Stadtpräfektur allerehrerbietigst aus Anlass des zweiten Besuches in der Hauptstadt des Osmanen-Reiches gewidmet als Zeichen der grossen Freude der Bevölkerung über die huldvolle Freundschaft, die Seine Majestät mit unserm allergnädigsten Herrn und Gebieter Seiner Kaiserlichen Majestät Abdul Hamid II. den Siegreichen verbindet. 17. Oktober 1898." Beide Stücke sind von dem Hofjuwelier S. M. des Sultans Nichastadjian in Konstantinopel gefertigt. Die Ausstellung begann am *Dienstag, dem 20. Dezember,* und wird voraussichtlich drei Wochen dauern.

A. R. Die *Königliche Akademie der Künste in Berlin* hat zu Ehren ihres Mitgliedes *Francesco Paolo Michetti,* der seit länger als zwanzig Jahren, von den geistigen und künstlerischen Strömungen des internationalen Verkehrs fast völlig abgeschlossen, in der Nähe des Abruzzenstädtchens Francavilla a Mare lebt und schafft, eine 325 Nummern umfassende Sammelausstellung von ausgeführten Bildern und Studien veranstaltet. Die Zahl klingt imposant; aber leider ist es nicht gelungen, den Schwerpunkt der Ausstellung in vollendete Werke zu legen. Aus früherer Zeit sehen wir nur das 1877 gemalte „Corpus domini", die Schaustellung nackter Kinder am Fronleichnamsfest auf der Freitreppe einer Kirche in Chieti (im Besitz des deutschen Kaisers), und die letzte Zeit des Künstlers ist nur durch eine Anzahl von Bildnissen und durch das grosse Temperabild „Die Tochter des Jorio" vertreten, das 1896 durch die Ausstellung in Venedig allgemein bekannt geworden ist. Von den köstlichen, koloristischen Reizen des Bildes „Primavera", das auf der Pariser Weltausstellung von 1878 den Ruhm des Künstlers begründete, erhalten die, die es nicht gesehen haben, durch eine in Wasser- und Pastellfarben ausgeführte Vorstudie nur eine schwache Vorstellung, und ebensowenig reichen die Studien zu dem Bilde „Das Gelübde" (in der Nationalgalerie in Rom) aus, den Beschauer über den Wert dieses Sittenbildes und die dabei aufgewendete Kraft der Charakteristik aufzuklären. Freilich meinen die italienischen Verehrer des Künstlers, dass der Höhepunkt seiner bisherigen Entwicklung in der „Tochter des Jorio" liege, in der er sich von allen fremden Einflüssen frei gemacht habe und zu den höchsten Höhen der Charakterdarstellung emporgestiegen sei. Wir vermögen diese Ansicht nicht zu teilen. Wie hoch man auch die Charakteristik der Männer und Jünglinge schätzen mag, die mit höhnischem Grinsen und spöttischen Zurufen das gefallene, auf verbotenen Wegen an ihnen vorübereilende Mädchen verfolgen — das Bild wird dadurch nicht ausgefüllt und genügend belebt. Es ist leer und auch unerfreulich im Kolorit, weil der Künstler es unterlassen hat, die landschaftliche Umgebung mit der gleichen Liebe zu behandeln, wie die Figuren. Er, dessen ganze Kunst auf intime landschaftliche Wirkungen gestellt ist, hat sich hier über den Umfang seines Könnens getäuscht. Auch als Porträtmaler der vornehmen Welt spielt Michetti keine glückliche Rolle. Die beiden Repräsentationsbildnisse des Königs und der Königin von Italien sind zwar vortrefflich gemalt; aber die Charakteristik geht nicht in die Tiefe, und das Arrangement — beide Figuren sind zu tief in das Bild hineingestellt, so dass sie trotz ihrer Grösse fast puppenhaft erscheinen — ist ungeschickt und ohne Geschmack. Dagegen hat sich der Künstler mehr in seinem Element bei einem kleinen Bildnis des Königs gefühlt, das den Monarchen zu Pferde in der Uniform seines preussischen Husarenregiments im Freien vor einem Gebüsch darstellt. Für den Mangel an Bildern, die alle Phasen der Michetti'schen Kunst veranschaulichen könnten, entschädigen einigermassen seine Studien: Köpfe, halbe Figuren, Zeichnungen von Händen, Armen und Beinen, Tiere, vornehmlich aber Landschaften, bei denen der Künstler — ganz im Gegensatz zu der Mehrzahl seiner Landsleute — das Hauptgewicht auf die Stimmung in durchaus modernem Sinne gelegt hat. Es ist für ihn bezeichnend, dass einige dieser Studien bis in die siebziger Jahre zurückreichen und dass Michetti sich schon damals, als einer der ersten unter den neueren Künstlern, mit Vorliebe der Pastelltechnik bediente, die er später zu grosser Virtuosität, oft in Verbindung mit Aquarell, ausgebildet hat. Er hat dabei bisweilen Stimmungsmomente festgehalten, die den hervorragendsten unter den französischen Impressionisten nicht besser geglückt sind. Ein Maler für den Salon ist Michetti nicht; in stetem Verkehr mit einer weltfremden Natur liegt seine Kraft, und gewiss trägt seine Isolierung dazu bei, dass er sich diese Kraft immer frisch und lebendig erhält. Dabei steht ihm, wie seine herrlichen, in wahrhaft grossem Stile gezeichneten Kopfstudien beweisen, ein prächtiger Menschenschlag zur Verfügung, in dem sich altgriechisches oder doch altrömisches Blut noch ziemlich rein erhalten zu haben scheint.

Königsberg i. Pr. — Der *Kunstverein* veranstaltet in der Zeit vom 12. März bis 30. April 1899 eine Kunstausstellung, der noch eine dreiwöchige Ausstellung in Elbing folgt. Wir weisen darauf mit dem Bemerken hin, dass Anmeldungen von Gemälden mit Angabe des Sujets, der Grösse und des Preises bis spätestens 1. Februar k. J. an den Vorstand des genannten Vereins zu richten sind, und dass die Kunstwerke bis zum 25. Februar in Königsberg eingetroffen sein müssen. Angenommen werden nur gerahmte Originalwerke, für die von der Jury angenommenen Werke wird freie Hin- und Rückfracht gewährt. Beim Verkauf der Werke werden keine Spesen berechnet.

VOM KUNSTMARKT.

London. Am 3. Dezember wurde in Edinburg bei Mr. Dowell der Nachlass des verstorbenen Sir *William Fraser* versteigert. Einige antike Schnitzereien, sowie Kunst- und kunstgewerbliche Gegenstände, als auch verschiedene andere Antiquitäten erreichten sehr bemerkenswerte Preise, so namentlich: Ein sehr schön geschnitzter eichener Armstuhl mit Krone und der Inschrift „Dunnottar Castle", 14,070 M. *George Buchanams* Armstuhl, durch vortreffliche Schnitzerei dekoriert, 700 M. Eine kleine eichene Fussbank, 2100 M. Ein gotischer Kirchenstuhl mit dem Medaillonporträt einer Frau, und auf der Rückseite die geschnitzte Figur eines Cherubs, 1050 M. Ein eichener Armstuhl mit figürlichem Schmuck in Hochrelief, datiert „Anno 1663", 900 M. Ein geschnitzter eichener Stuhl, nachweislich aus dem Besitz von Maria Stuart, männliche und weibliche Medaillonfiguren, 1600 M. Ein eichener Fries mit Einlagen von Ebenholz, 630 M. — Von anderen Gegenständen sind hervorzuheben: Eine Louis XVI. Garnitur, bestehend aus einem Sopha und sechs Fauteuils, geschnitzt und vergoldet, überzogen mit Beauvais-Gobelins, 65,100 M. Ein Wandschirm, mit Beauvais-Gobelins überspannt, 10,920 M. Ein Louis XVI. Kaminschirm mit Beauvais-Gobelinstoff überzogen, 3780 M. Eine Louis XV-Marqueterie-Kommode, 4200 M. Ein Louis XV-Schreibtisch, in Goldbronze montiert, Dekorationen im chinesischen Stil, 3780 M. Ein Brüsseler Gobelin, die Niobiden darstellend, 4620 M. Ein anderer Gobelin, Diana mit Begleiterinnen in einer Landschaft, 3300 M. Ein flämischer Gobelin mit homerischen Sujets, 4620 M. — Unter den Kupferstichen erreichten die besten Preise nachstehende: Die Gräfin Spencer nach Reynolds, von *Bartolozzi,* in Farben, 1596 M. Lady Caroline Price, von *J. Jones,* nach Reynolds, 840 M. Emma, Lady Hamilton, nach Romney, von *Jones,* ein schöner Stich, farbig, 3570 M. Miss Farren, nach Sir Thomas Lawrence, von *Bartolozzi* gestochen, bunt, mit vollem Rand, 4410 M. „Gedanken über die Ehe," nach J. R. Smith, von *Ward* gestochen, in Farben, 1890 M. „Ein Theegarten," nach Morland, von *Soiron,* farbig, 1860 M. Sophia Western, nach Hoppner, von *J. R. Smith,* farbiger Stich, 940 M. Die Gräfin von Salisbury, nach Reynolds, von *O. Green,* erster Plattenzustand, 2940 M. — Am 7. Dezember wurde bei derselben Firma in Edinburg, aus dem Nachlass des *Marquis von Dalhousie,* früheren Vicekönigs von Indien, dessen berühmte Sammlung orientalischer Kunstgegenstände verauktioniert. Ein Rahmen mit mehreren Miniaturporträts der Mogul-Kaiser von Indien, 3000 M. Eine schön mit Gold, Silber und Bronze verzierte Glocke aus der Pagode von Rangun, 4200 M. Eine ganze Reihe von Dolchen, die mit kunstvollen Griffen geschmückt waren, erzielten im Durchschnitt 1000 M. Ein golddamasciertes Schild, 1260 M. Eine damascierte Rüstung, 1600 M. Ein Satz originell geschnitzter Schachfiguren in Elfenbein, 700 M. Eine in getriebener Bronze montierte Cloisonné-Schale, 2100 M. Unter den orientalischen Schmuckgegenständen erreichte den höchsten Preis von 20,000 M. ein antik gefasstes Perlenhalsband. Altindische und persische Armbänder, Broschen, Ringe und Filigranarbeiten wurden, je nach dem sie mit edlen Steinen verziert waren, von 1000 bis 4000 M. verkauft.

♂

London. — Am 11. Dezember beendete Sotheby die Auktion der Bibliothek des am 3. Oktober 1896 verstorbenen Mr. *William Morris,* der sich als Künstler, als Buchillustrator und Begründer der „Kelmscott-Druckerei", gleichwie als Kunstmäcen einen bedeutenden Ruf erworben hatte. Hierauf bezügliche näheren Angaben wurden bereits in der „Kunstchronik" Nr. 6 mitgeteilt. In der nunmehr stattgehabten Auktion wurden die besten Preise für nachfolgende Werke bezahlt: Biblia sacra latina, ein Manuskript aus dem 13. Jahrhundert, 146 gut illuminierte Initialen, 1460 M. (Bruce). Ein anderes Manuskript aus dem 14. Jahrhundert, anglo-normannisch, mit vielen historischen Initialen und Randdekorationen, 800 M. (Pickering). Ein lateinisches Bibelmanuskript, eine französisch-normannische Arbeit, ca. 1250, mit interessanten Miniaturen, erzielte 1820 M. (Pickering). Ein ähnliches Manuskript aus dem Jahre 1280, bemerkenswert durch viele vortreffliche ornamentale Verzierungen, 1220 M. (Pickering). Eine lateinische Bibel, Folio, 13. Jahrhundert, französische Arbeit, mit besonders schöner Malerei, 2800 M. (Quaritch). Dies Werk hatte Mr. Morris für 1600 M. angekauft. (Schluss folgt.)

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstrasse 15.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 11. 12. Januar.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. – Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ÜBER DIE ANGEBLICHE MODERNISIERUNG VON FLORENZ.

In Deutschland, Frankreich und England wird die Meinung verbreitet, Florenz solle modernisiert werden. Die gebildete Welt wird zu Protestkundgebungen aufgerufen gegen ein solches Vorgehen der Italiener in einer ihrer wichtigsten Städte. Da ist es wohl angebracht, zunächst zu fragen, was eigentlich vorliegt?

Es ist der stete Widerstreit des Modernen gegen das Alte, der zu einem Ausbruche der Gefühle führt, dessen Stärke erkennen lässt, mit welcher Liebe die Welt in begründeter Erkenntlichkeit an Florenz hängt, dem sie soviel verdankt. Altes ist bereits gefallen, und nach der Natur der Dinge wird mit der Zeit noch mehr fallen müssen, hier wie anderwärts, aber nur schwer trennt man sich von liebgewordenen Bauten und stimmungsvollen Städtebildern, wenn der Strom der Zeit über sie dahinführt. Je moderner eine Stadt ist, desto ruhiger vollzieht sich ihre bauliche Entwicklung, je historisch bedeutsamer, desto schwieriger wird abzuwägen sein, welche alten Bauteile, Bauten und Baukomplexe erhalten werden sollen. Schwieriger als in Florenz wird demnach die Frage kaum irgendwo liegen. Ihre Lösung wird neben den offiziellen Behörden und Kommissionen der kürzlich gebildeten Vereinigung zum Schutze des alten Florenz (Associazione per la difesa di Firenze antica) obliegen, an deren Spitze Principe Corsini steht. Das Walten dieses kunstfreundlichen patriotischen Vereins vor den alten Denkmälern wird man allerseits mit regem Interesse und warmer Teilnahme verfolgen.

Wie bekannt, hat seit den achtziger Jahren ein Stadtteil, und zwar gerade das Centrum der Stadt, eine völlige Erneuerung erfahren, deren moderne Nüchternheit jetzt vielfach bedauert wird. Während der Abbruchsarbeiten und infolge derselben ist man auf interessante Reste alter Zeiten gestossen. Soweit sie die Antike betreffen, haben sie im Museo Archeologico Aufnahme gefunden. Reste aus den mittelalterlichen und neueren Jahrhunderten sind im zweiten Klosterhofe von San Marco und den anstossenden Räumen zu einem besonderen Museum vereinigt worden, das im vorigen Frühjahr eröffnet worden ist, und dessen Katalog vorbereitet wird. Auch sind vor dem Abbruche architektonische Zeichnungen und Photographien aufgenommen worden, eine reiche Sammlung von Abbildungen erhält die Erinnerung. Die Erneuerung des Centrums hat in einer lange Zeit verwahrlosten Gegend, in der selbst die Polizei schweren Stand hatte, schnell Ordnung und Reinlichkeit hergestellt, sie hat dabei zwischen überwucherndem kunst- und geschichtslosem Flickwerk auch Reste älterer Zeiten mit beseitigt. An den Grenzen des Centrums, ungefähr da, wo einerseits der thurmartige Palazzo dell' Arte della Lana (am Eingang von Or San Michele), andererseits der kleine Strozzi-Palast (hinter dem grossen) steht, wurde Halt gemacht. Jetzt ist noch ein Teil des Baukomplexes, der sich zwischen den genannten Bauten zur Via Porta Rossa hin erstreckt, im Wechsel begriffen, und angesichts seiner Trümmer, an deren Stelle künftig ein neues Gebäude für die National-Bibliothek erstehen soll, kann man sich noch immer die Frage vorlegen, ob man ihre Entfernung wirklich bedauert, ob die Bevölkerung von Florenz in solchen Häusern wohnen soll. Diese Frage wird nur verneint werden können.

Übertriebene Gerüchte, die über den Entwurf einer Verlängerung der Via Pelliceria bis zum Arno

hin ins Publikum gelangten, haben zur Beunruhigung Anlass gegeben. Hinzu kam ein Druckfehler, der an Stelle der vorhin genannten Via Porta Rossa eine Via Porta Roma treten liess und hierdurch die Nachricht veranlasste, dass auch an entfernter Stelle der Stadt, in der Via Romana, Niederlegungen stattfänden. So wurden die Befürchtungen scheinbar bestätigt, die zwischenliegenden Teile der Stadt seien von Modernisierung bedroht. Eine solche wird aber an massgebender Stelle nicht beabsichtigt. Das Gerücht ist unbegründet, die alten Paläste und Thürme zwischen Centrum und Arno sollten verschwinden. Man weiss jetzt vielmehr, dass bei eventueller Verbesserung des dortigen Strassenzuges, die späteren Zeiten überlassen bleibt, der Palazzo di Parte Guelfa und andere alte Bauwerke ausgespart werden sollen, die dann vielleicht mehr Beachtung und Würdigung finden werden als in ihrem bisherigen Verstecke. Auch der Ponte Vecchio ist nicht bedroht. Und sollte die früher gehegte Absicht, jenseits des Arno die von ungesunden Gassen eingenommene Gegend zu Seiten der Via Toscanella umzubauen, in Zukunft wieder aufgenommen werden, so wird man es im allgemeinen Interesse nur gerechtfertigt finden können.

Man würde eine schwere Verantwortlichkeit übernehmen, wollte man von fernher den Florentinern vorzuzeichnen versuchen, was sie bauen und was sie stehen lassen sollen. Neben historischen, künstlerischen, volkswirtschaftlichen sprechen dabei vor allem gesundheitliche Rücksichten mit. Die hygienischen Massnahmen der letzten Zeit, unter denen die Bau-Hygiene eine wichtige Stelle einnimmt, haben zu vorzüglichem Ergebnisse geführt. Die allgemeine Sterblichkeit in der Stadt hat seit Anfang der achtziger Jahre um ein volles Fünftel abgenommen, was schliesslich die Rettung von etwa tausend Menschen im Jahre bedeutet. Da wird auch der eifrigste Bewunderer des Altertums erkennen, dass seine Wünsche zum Besten der Stadt, der er wohl will, nur zum Teil erfüllt werden dürfen. Es wird sich darum handeln, diesen Wünschen die rechte Richtung zu geben oder zu erhalten. Was zu erstreben ist und was als gewährleistet angesehen werden kann, ist die möglichste Schonung der kunsthistorisch bedeutsamen Bauten, sowie überhaupt des Altertümlichen, soweit die berechtigterweise höheren Gesichtspunkte der Volkswohlfahrt dies gestatten. Die Florentiner wachen darüber, dass kein Bruchteil des Erhaltenswerten in Zukunft ohne Not dem Abbruche verfalle. Niemand hat auch mehr als sie selbst den Wunsch, die alten Bauten, die ehrwürdigen Zeugen vergangener Jahrhunderte, die ihren Ruhm eindringlich verkündigen, erhalten zu sehen. Sie sind hierbei der Sympathie der ganzen civilisierten Welt sicher.

HEINRICH BROCKHAUS.

DAS CERNUSCHI-MUSEUM IN PARIS.

Der 1896 zu Mentone verstorbene Finanzmann und Kunstfreund Cernuschi hatte sein prächtiges am Parc Monceau gelegenes Haus und seine Sammlungen der Stadt Paris vermacht. Nach langwierigen Verhandlungen und wiederholten Verzögerungen ist das Cernuschi-Museum endlich der Öffentlichkeit übergeben worden. Somit besitzt Paris nun drei Sammlungen ostasiatischer Kunst. Das neue Museum ergänzt die beiden älteren — das Guimet-Museum und die Sammlung Grandidier des Louvre — insofern glücklich, als bei ihm der Nachdruck auf den Bronzen liegt, während jene in der Hauptsache den keramischen Erzeugnissen gewidmet sind. Cernuschi war in Mailand geboren, hatte als begeisterter Republikaner sich an der Revolution von 1848 beteiligt, war bei der Eroberung Roms durch die Franzosen gefangen genommen worden und nach Paris übergesiedelt, wo er sich nach der Begründung der dritten Republik naturalisieren liess. Seine grosse Reise nach Japan, die er in Begleitung von Theodor Duret unternahm, fällt in das Jahr 1871, in eine Zeit also, wo durch die Burty, Gonse, Goncourt der Enthusiasmus für Japan in Paris bereits weit verbreitet war, wo aber kaum ein Europäer an Ort und Stelle selbst japanische Kunstwerke gesammelt hatte. Das Angebot war daher ungeheuer reich, und Cernuschi kaufte mit der ganzen Begeisterung eines Neophyten, besonders in Tokio, fast alles, was ihm unter die Hände kam, die Auswahl einer späteren Zeit überlassend. Allein später hat er sich, wie es Sammlern so häufig ergeht, von seinen Schätzen nicht trennen können, und so ist die ernsthafte kritische Sichtung ausgeblieben. Die Kenner ziehen deshalb die viel weniger umfangreiche Sammlung Louis Gonse's der seinigen unbedingt vor.

Der grösste Teil des Museums befindet sich im ersten Stocke. Er besteht aus einem grossen Oberlichtsaal, an den sich rechts zwei, links drei kleinere Räume anschliessen. Fast alle Bronzen sind in dem ersteren untergebracht. In seiner Mitte erhebt sich eine über vier Meter hohe, sitzende Buddhastatue, die in dem völlig verwilderten Garten eines vor undenklichen Zeiten abgebrannten Tempels in der Nähe von Tokio aufgefunden worden ist. Um sie herum stehen auf drei Seiten auf hohen Stufen die Kunstwerke mittlerer Grösse, bis hinauf zu einer Galerie, die in halber Höhe um den Saal herumführt, und auf der in Glasschränken die kleineren Stücke aufgestellt sind. Wie schon gesagt, sind die Gegenstände — meist Vasen und Tiere — von sehr verschiedenartigem Werte. Einige stammen noch aus der Zeit chinesischer Kunstübung, wenige aus der besten japanischen Zeit, viele gehören den letzten Jahrhunderten an, welche, die überlieferten Formeln einfach wiederholend, rein fabrikmässig arbei-

teten. Trotzdem werden Forscher wie Künstler manche neue Anregung hier empfangen. Beide werden vielleicht mehr noch als den Formen der Zusammensetzung der Metalle und der zum Teil überaus schönen Patina ihre Aufmerksamkeit widmen. Da noch kein Katalog vorhanden ist und die Forschungen über diesen Zweig der japanischen Kunst nicht sehr weit vorgeschritten sind, ist es mir unmöglich, auf einzelne Stücke näher einzugehen. Doch seien einige wenigstens genannt. Das älteste Stück ist ein grosses Weingefäss mit grüner Patina, das noch der Tschu-Dynastie (bis 249 vor Christus) angehören soll. Durch ihre wundervolle, in den verschiedensten Tönen schimmernde Patina interessant ist eine grosse, mit Schuppen bedeckte, ursprünglich vergoldete Vase. Ferner sei auf die Vase in Form zweier aneinandergewachsenen Karpfen hingewiesen. Minder schön als originell ist der sitzende Vogel, aus dessen Rücken die Vase herauswächst. — In den beiden Zimmern rechts sind in der Hauptsache keramische Arbeiten von zum Teil recht zweifelhaftem Werte aufgestellt, der erste Nebenraum links enthält Elfenbeinsachen, Masken, Medizinbüchsen, Nezkes, der zweite ein paar Kakemonos, Bronzen und Möbel, der dritte Bilderbücher, Porzellan und Thonfiguren. Auch im Parterre befinden sich zwei Säle mit Porzellan und keramischen Arbeiten. Endlich sei auf die ausgesägten Freskenstücke von Bernardino Luini im Treppenhause hingewiesen.

WALTHER GENSEL.

„DER DOGENPALAST IN VENEDIG IN GEFAHR!“

Unter dieser Überschrift erschien im „Corriere della Sera“ und dann alle Zeitungen durchlaufend eine Mitteilung, welche das grösste Aufsehen erregte und gewiss auch in deutschen Zeitungen ihren Widerhall gefunden haben wird. Drei Mitglieder des dem Unterrichtsministerium beratend beigegebenen Oberaufsichtsrates in Kunstsachen, Architekt Basile (Rom), Maler Faldi (Florenz) und Bildhauer Dalzotto (Venedig) berichteten, dass ihre im Laufe des Sommers vorgenommene Untersuchung des Dogenpalastes in ihnen die Überzeugung bestätigt habe, dass für das Gebäude alles zu fürchten sei, dass ihre Vorstellungen beim Ministerium keinen Erfolg gehabt hätten und sie ihrerseits jede weitere Verantwortlichkeit ablehnten. — Wer diese erschreckende Nachricht gelesen, ohne Venedig und den Palazzo Ducale genau zu kennen, musste den Eindruck erhalten, als ob man hier, die Hände in den Schoss legend, ruhig abwarte, bis der Palast einstürze. Wie gewöhnlich werden im Auslande Stimmen laut geworden sein, welche den Italienern die Fähigkeit absprechen, ihre grosse Erbschaft zu erhalten. —

Dem allen ist mit der beruhigenden Versicherung zu begegnen, dass von momentaner Gefahr keine Rede ist, weil seit dem Jahre 1872 ununterbrochen und mit Aufwand kolossaler Summen unendlich vieles geschehen ist zur Erhaltung des Prachtbaues, unter der Leitung vortrefflicher Männer, in der allerumfassendsten Weise und mit grösster Gewissenhaftigkeit.

Erst seit wenigen Jahren wurde die jährlich zu verwendende Summe auf 50000 Lire herabgesetzt und es trat nach der Einsetzung des Bauamtes, welches im Palaste selbst seinen Sitz hat, eine gewisse Verschleppung in Angriffnahme sehr dringender Restaurationsarbeiten ein. — Man war im allgemeinen mit diesem Amte unzufrieden. Es würde zu weit führen mitzuteilen, welche kolossale Arbeit im Laufe der Jahre bewältigt wurde. Ich habe getreulich in dieser Zeitschrift durch lange Zeiten hindurch über das kühne Vorgehen des tüchtigen Bauführers Vendrasco berichtet. Nachdem die zwei Hauptfassaden durch Einsetzung neuer Säulen (sogar der Ecksäulen) gesichert und neue Balkendecken eingezogen waren u. s. w., nahm man in der letzten Zeit die Restauration des Renaissancebaues gegen den Kanal hin in Angriff, und gegen den gefahrdrohenden Zustand dieses Baues richtet sich der Angriff von seiten der eben genannten drei Herren. — Wie nun alle Welt wusste, dass zur Erhaltung des Baues nichts versäumt worden war, so wusste es auch der Unterrichtsminister Bacelli, schickte aber doch sofort, erschreckt durch die alarmierende Mitteilung, den Architekten Camillo Boito und gleichzeitig den Oberinspektor aller monumentalen Bauwerke, Barnabei, nach Venedig, welche, in Verbindung mit dem akademischen Rate, eine genaue Untersuchung vornahmen. Zur Rede gestellt im Senate und Parlamente, konnte Bacelli das beruhigende Telegramm Boito's vorlesen, nach welchem alle momentane Gefahr ausgeschlossen, aber die unverzügliche Entfernung der Markusbibliothek und des Statuenmuseums aus dem Palaste zu befehlen sei. Die Restaurationsarbeiten müssten mit grösserer Energie und umfassender geleitet werden. An Verschleppungen trügen grosse Schuld auch die Pedanterien von oben herab. —

Schon seit 30 Jahren erkannte man, dass das ungeheure Gewicht der 600000 Bände der Bibliothek, welche sich stets vermehrt, eine unaufhörliche Gefahr für das Gebäude bildet und dass in den durch sie belasteten Räumen eine Untersuchung des Bauzustandes und Abhilfe am schwersten ist. — Manche Beschlüsse wurden vergeblich gefasst. Die Sache blieb beim alten.

Jetzt endlich hat die teilweise Übertreibung der Gefahr die Sache in Fluss gebracht. — Die Handelskammer hat sich bereit erklärt, ihre Lokale, die ehemalige Münze zu räumen. Diese wurde zur Aufnahme der Büchersammlung ausersehen, da die ehemalige Bibliothek, das schöne Gebäude Sansovino's für die

heutige „Marciana“ nicht mehr ausreichen würde. — Das Ministerium hat bereits die nötigen Summen festgesetzt. Die hiesige Stadtverwaltung unterstützt das Unternehmen in jeder Weise. Die Sache ist zur Zeit in vollem Zuge, und bald hoffe ich berichten zu können, dass die Vorbereitungen zur Übertragung der Büchersammlung in Angriff genommen sind. Man möge sich im Auslande beruhigen. Man ist sich der grossen Verantwortlichkeit hier, einem solchen Gebäude gegenüber, welches den Stolz Venedigs bildet, vollkommen bewusst, und nirgends ist die Tradition in baupraktischen Dingen lebendiger als gerade in Venedig.

A. WOLF.

BÜCHERSCHAU.

Beschreibender Katalog der Gemäldesammlung des Herzoglich Sachsen-Altenburgischen Museums. 1898. Herausgegeben von Dr. *Felix Becker.*

Die für die italienische Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts überaus wichtigen Schätze der kleinen Altenburgischen Galerie, welche einer Stiftung des kunstsinnigen und hochherzigen Baron Bernhard von Lindenau ihre Entstehung verdankt, sind eigentlich erst neuerdings bekannt geworden — selbst in den Kreisen der Kunsthistoriker. *August Schmarsow* gebührt unstreitig das Verdienst, diese hochbedeutende Sammlung altitalienischer Bilder, die eigentlich nur in Italien selbst ihresgleichen findet, der Vergessenheit entrissen zu haben. Durch die Veröffentlichung des Jahrganges 1897 der kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen, einen kleineren Artikel in der Gazette des Beaux-Arts (September 1897) und endlich die „Festschrift zu Ehren des kunsthistorischen Institutes in Florenz, dargebracht vom kunsthistorischen Institut der Leipziger Universität“ wurde die Aufmerksamkeit der Fachgenossen auf das Altenburger Museum gelenkt. In diesen Publikationen hat Schmarsow eine kunsthistorische Sichtung des gesamten Materials vorgenommen und die einzelnen Bilder den verschiedenen Schulen und Meistern zuerteilt. Bei dieser Bearbeitung der Altenburger Galerie stand Schmarsow eine Reihe älterer Schüler zur Seite, vor allem *Felix Becker,* der frühere Assistent des Leipziger kunsthistorischen Institutes, dem auch die Abfassung des uns vorliegenden soeben erschienenen Kataloges anvertraut wurde. Dr. Becker hat sich seiner Aufgabe in vorzüglichster Weise entledigt. Entgegen der Gewohnheit anderer neuer Galeriekataloge sind die Bilder hier nicht in der alphabetischen Reihenfolge ihrer Meisternamen aufgeführt, sondern in Schulen zusammengefasst. Das hat in diesem Falle seine Berechtigung, da das gesamte wichtigere Material sich nur auf einige wenige Schulen verteilt und ausserdem zahlreiche Bilder nur im allgemeinen einer Schule zuzuweisen sind, ohne dass ein bestimmter Meister genannt werden kann. Es tritt durch diese Einteilung in Gruppen besser zu Tage, worin die Bedeutung der Altenburger Sammlung liegt. Auch die sehr ausführliche Beschreibung der einzelnen Bilder ist zu loben und wird besonders dem Forscher willkommen sein, da in der Litteratur sonst eine eingehendere Schilderung dieser Gemälde nicht zu finden ist. Von den 191 Originalgemälden alter Meister, die der Katalog aufzählt, gehören allein 164 dem 14. und 15. Jahrhundert an. Sie verteilen sich auf die spätbyzantinische, die florentiner und sieneser Schule des 14. und 15. Jahrhunderts und auf die umbrische, oberitalienische und neapolitanische Schule des 15. Jahrhunderts. Ein reiches Material für das Studium dieser interessanten und wichtigen Epoche italienischer Malerei, gegen das die wenigen italienischen Bilder des 16. und 17. Jahrhunderts, einige Spanier, Altniederländer und Oberdeutsche gänzlich in den Hintergrund treten. Der zweite Teil des Kataloges enthält moderne Kopien berühmter Meisterwerke, Kopien von Künstlerporträts und moderne Gemälde, die alle wenig Interesse bieten. Erwähnt sei noch, dass der in der Pierer'schen Hofbuchdruckerei gedrucke Katalog sich durch einen einfachen, aber äusserst geschmackvollen Einband auszeichnet. *U. TH.*

KUNSTBLÄTTER.

Wien. — Der Kunstverlag von *Gerlach & Schenk* in Wien hat soeben den dritten Band seiner auf zehn Bände berechneten Publikation der „*Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen*“ herausgegeben. Wir können jeden Kunstfreund und Liebhaber auf diese in technischer Hinsicht bisher unerreicht dastehenden „faksimilierten Handschriften“ unserer alten Meister (vornehmlich Dürer und Holbein) nachdrücklichst hinweisen. *W. SCH.*

NEKROLOGE.

† *Hanau.* — Der am 28. August 1825 in Hanau geborene Historien- und Genremaler *Georg Cornicelius* ist daselbst gestorben. Er war in seiner Vaterstadt Schüler Pélissier's und besuchte dann (1848) die Akademie in Antwerpen. Nach Studien in Dresden, München und Oberitalien liess er sich in seiner Vaterstadt nieder. In zahlreichen öffentlichen Galerien befinden sich Gemälde von der Hand des verstorbenen Künstlers.

† *Moskau.* — Durch den am 16. Dezember 1898 erfolgten Tod des Kommerzienrats *Pawel Michailowitsch Tretjakow* hat die moderne russische Kunst einen schweren Verlust erlitten. Der Verstorbene, der ein Alter von 68 Jahren erreichte, gehörte einer alten Kaufmannsfamilie an und verwendete einen grossen Teil seiner enormen Einkünfte zu Gunsten der russischen Maler. Als 1892 sein Bruder starb und seine Kunstschätze der Stadt hinterliess, übergab auch P. M. Tretjakow seinen gesamten Kunstbesitz nebst dem Galerielokal der Stadt, ein Geschenk, das auf $1^1/_2$ Millionen Rubel geschätzt wurde. Als Kurator dieser Galerie kaufte er seitdem zahlreiche Bilder an und förderte durch Bestellungen in grossartigster Weise arme Künstler. Alle diese Erwerbungen trat Tretjakow dann an die Galerie ab.

London. — *J. B. Gülich*, ein Künstler, dessen Talent zu bedeutenden Hoffnungen berechtigte, starb hier im noch nicht vollendeten 33. Lebensjahre. Geboren 1865, und nur wenige Jahre im Geschäft seines Vaters thätig, begann er seine eigentliche Laufbahn als Zeichner für die komische Presse Englands. Bereits mit 22 Jahren hatte er sich in dieser Richtung einen derartigen Ruf verschafft, dass er zu den beliebtesten Buchillustratoren gehörte, namentlich aber auch für den „Graphic“, „Black and White“ und für die Kunstfachblätter Entwürfe anfertigte. Der Verstorbene war Mitglied des Instituts der Aquarellmaler, und hat als solcher das hier sehr bekannte Bild „The White Carnival-Ball“ in diesem Jahre ausgestellt. In der Königlichen Akademie stellte er gleichfalls regelmässig aus, und gelten als die besten Arbeiten von ihm in Schwarz und Weiss: „On Hampstead Heath“ und „After the Bath“. Wie der Name anzeigt, war Gülich deutscher Abkunft. ♂

PERSONALNACHRICHTEN.

, *Von der Berliner Kunstakademie.* Der Maler Professor *Arthur Kampf*, bisher Lehrer an der Kunstakademie in Düsseldorf, ist als Nachfolger von Otto Knille zum Vorsteher eines Meisterateliers an der Kgl. Akademie ernannt worden.

, Den Malern *Willy Spatz*, Lehrer an der Düsseldorfer Kunstakademie, und *Adolf Männchen* in Danzig ist das Prädikat „Professor" beigelegt worden.

⊙ *Adolf Menzel* ist am Schlusse des alten Jahres von Kaiser Wilhelm II. durch die Verleihung des höchsten preussischen Ordens, des Ordens vom schwarzen Adler, mit dem der persönliche Adel verbunden ist, ausgezeichnet worden. Dieser Orden ist bisher noch keinem Künstler verliehen worden. In welchem Sinne der Kaiser diese Auszeichnung aufgefasst wissen will, geht aus folgendem, an den Direktor der Hochschule für die bildenden Künste, A. v. Werner, gerichteten Schreiben des Kaisers hervor: „Ich habe Sr. Excellenz dem Professor Dr. von Menzel meinen hohen Orden vom Schwarzen Adler verliehen; es soll diese höchste Ehrung, die einem Künstler je zu teil geworden, ein Zeichen meiner Dankbarkeit sein für die durch seine Kunst meinem Hause geleisteten Dienste, sowie ein Sporn werden für die Jünger der Kunst der Malerei, auch auf den von Menzel so erfolgreich betretenen Bahnen zu folgen und zu streben, es ihm gleichzuthun. *Wilhelm* R."

G. *Paris.* — An Stelle des verstorbenen Malers Lenepveu wurde *Fernand Cormon* mit achtzehn gegen siebzehn Stimmen, die auf Dagnan-Bouveret fielen, zum Mitglied des Instituts gewählt. Cormon, der 1845 in Paris geboren ist, errang seine erste Medaille 1870, die Ehrenmedaille 1887 und ist Offizier der Ehrenlegion. Sein letztes grosses Werk sind die Scenen aus der Urgeschichte der Menschheit für das Museum für Naturgeschichte, denen im letzten Salon ein ganzer Saal eingeräumt worden war.

WETTBEWERBE.

, *Berlin.* Der Preis der Ginsberg-Stiftung im Betrage von 1700 M. ist dem Maler *Sigmund Lipinsky*, einem Schüler des Meisterateliers von A. v. Werner, zuerkannt worden.

Ein *engerer Wettbewerb für das Bismarck-Denkmal in Breslau* ist unter den fünf Künstlern Professor *Fritz Schaper*, Professor *Adolf Brütt*, Professor *Joh. Uphues*, Professor Dr. *R. Siemering* und *Fritz Schneider* ausgeschrieben worden. Jedem der Künstler ist eine Prämie von 2000 M. für die Herstellung einer Modellskizze von 70 cm Figurenhöhe zugesichert worden. Sie sollen bis zum 31. Dezember 1898 sich über ihre Bereitwilligkeit zur Mitarbeit äussern. Die Wettarbeiten selbst sind bis zum 15. Mai 1899 an das Schlesische Museum der bildenden Künste zu Breslau einzuliefern. -u-

DENKMÄLER.

⊙ Das Comité für das *Bismarck-Denkmal in Frankfurt a. M.* hat beschlossen, dem Denkmal einen Entwurf zu Grunde zu legen, den Prof. *Rudolf Siemering* in Berlin für die erste Konkurrenz um das Bismarck-Denkmal in Berlin geschaffen hat. Im Anschluss an ein bekanntes Wort Bismarck's ist der erste Kanzler des Deutschen Reiches dargestellt, wie er das Ross, auf dem Germania reitet, am Zügel führt. Als Sockelschmuck war jenes Relief gedacht, welches Siemering 1871 für eine Dekoration der Siegesstrasse beim Einzug der Truppen in Berlin modelliert hat und dessen monumentale Ausführung damals vergeblich angestrebt wurde. Hoffentlich wird auch dieses Relief, das den Auszug der Krieger und die Heimkehr der Sieger in höchst charaktervollen Gruppen darstellt, dem Frankfurter Denkmal beigegeben werden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

† *Venedig.* — Die Sammlung der Akademie ist um einen *Cima da Conegliano* bereichert worden, der in Zermen bei Feltre kürzlich aufgefunden worden ist. Das Bild stellt Maria mit dem Kinde und zwei Heiligen dar, darüber in Halbrund Christus und zwei Heilige.

† *Reichenberg.* — Am 18. Dezember ist der neue Prachtbau des *Nordböhmischen Gewerbemuseums* an der Kaiser-Joseph-Strasse feierlich eröffnet worden. Das Museum ist nach den Entwürfen des Professors *Ohmann* in Prag erbaut worden und gleicht einem Kloster, an dessen südlicher Ecke, anschliessend an einen mit Skulpturen reich verzierten Pavillon, sich eine Nachbildung des früheren, im 17. Jahrhundert erbauten Reichenberger Rathauses, erhebt.

Berlin. — Das *Königliche Kunstgewerbe-Museum*, Prinz Albrecht-Strasse 7, veranstaltet in den Monaten Januar bis März 1899 die nachstehenden Vorträge: a. *Grundzüge einer Formenlehre für Buchdrucker.* Direktor Dr. *Jessen*, 10 Vorträge, Montag abends $8\frac{1}{2}$ - $9\frac{1}{2}$ Uhr. Beginn: Montag den 9. Februar 1899. b. *Die Goldschmiedekunst vom Mittelalter bis zur Neuzeit.* Dr. *Ernst Schwedler-Meyer*, 10 Vorträge, Donnerstag abends $8\frac{1}{2}$—$9\frac{1}{2}$ Uhr. Beginn: Donnerstag den 12. Januar 1899. c. *Entwicklung und Verwendung der dekorativen Formen im Altertum.* Dr. *Botho Graef*, 10 Vorträge, Freitag abends $8\frac{1}{2}$—$9\frac{1}{2}$ Uhr. Beginn: Freitag den 13. Januar 1899. Die Vorträge, deren Besuch ohne Entgelt gestattet ist, finden im Hörsaal des Museums statt und werden durch ausgestellte Gegenstände und Abbildungen, sowie durch Lichtbilder mittels des elektrischen Bildwerfers erläutert.

London. — Als ein Ereignis in gewissem Sinne wird hier die *Grundsteinlegung einer neuen Galerie in Whitechapel* betrachtet. Dieser Stadtteil Londons ist bekanntlich der ärmste, elendeste und verrufenste im ganzen Lande. Am 9. Dezember d. J. fand die feierliche Ceremonie an Ort und Stelle unter Vorsitz des Viscount Peel und unter Beteiligung aller Notabilitäten von Kunst und Wissenschaft statt. Geschaffen wird das betreffende Kunstinstitut jedenfalls, da Mr. Passmore Edwards seinen Beistand, wie gewöhnlich in generösester Weise, zugesagt hat. Ob die Gemäldegalerie besucht werden wird, kann nur die Zeit lehren. ♂

G. *Paris.* — Das in der vorletzten Nummer der Kunstchronik (Sp. 139) besprochene Bild „Ein Tanzsaal auf der Insel Tudy" von *Lucien Simon* wurde für den Luxembourg angekauft.

† Der *Liegnitzer Kunstverein* veranstaltet in der Zeit vom 19. Februar bis ca. 20. März 1899 eine grössere *Ausstellung von Werken der Malerei, der Griffelkunst und des modernen Kunstgewerbes* und fordert durch Cirkular zur Beteiligung daran auf.

Düsseldorf. — *Ausstellung des Lukas-Klubs.* Die, wie alljährlich, in der zweiten Hälfte des Dezembers eröffnete Ausstellung des Künstlervereins Lukas steht nicht ganz auf der Höhe der früheren. Es liegt das weniger an der Güte der einzelnen Bilder, als an einer gewissen Gleichartigkeit, die das Interesse nicht in dem Masse erregt, wie das früher der Fall war, und darin zeigte sich die Gefahr der nur von einer kleinen Zahl immer derselben Mitglieder beschickten Ausstellungen. An der Spitze steht diesmal Pro-

fessor *Arthur Kampf*, dessen Berufung an die Berliner Akademie einen schweren Verlust für Düsseldorf bedeutet. Sein Bild „Im Trauerhaus“ zeigt neben manchem, das den Widerspruch hervorruft, doch wieder sein eminentes Charakterisierungstalent. Beim „Schützenkönig“ würzt er es noch mit einer leisen Zuthat von Humor, der aber das Karikaturenhafte, was z. B. allen Arbeiten *Gerhardt Janssen's* anhaftet und sie auf die Dauer unangenehm macht, sehr wohl zu vermeiden weiss. *Willy Spatz*, seit kurzem Lehrer und Professor der Akademie, stellt neben einer sehr grossen Zahl von in Kreide gezeichneten Studienköpfen seine Entwürfe zu der ihm vom Staat aufgetragenen Ausmalung der Kapelle von Schloss Burg an der Wupper aus. Eigenartig in der Farbe, die einen grünlichen, gobelinartigen Ton festhält, dürften diese Bilder zur Ausschmückung dieses neuhergestellten Stammschlosses der alten Grafen von Burg wesentlich beitragen. Nicht minder originell sind die Zeichnungen von *Alex. Frenz* zu den Gedichten von Moritz Leipmann, einem bekannten Düsseldorfer Finanzier und Kunstmäcen. Antike und phantastische Motive müssen ihm die Stoffe liefern zu seinen geistreichen, zuweilen arabeskenartigen Einfällen, die in grossen Umrissen leicht und gewandt mit der Feder ausgeführt sind. *Rocholl* bringt eine Anzahl von Studienköpfen, die er während seines Aufenthaltes in der Türkei im letzten Kriege an Ort und Stelle gemalt hat. Sehr interessant in ihrer sonnigen Wirkung ist eine landschaftliche Studie mit kleiner Staffage. Die eigentlichen Landschafter sind mit vielen, aber, wie schon oben bemerkt, etwas zu gleichartigen Bildern vertreten. *Liesegang* verfolgt mit Glück eine etwas farbigere Richtung in der Behandlung seiner niederländischen Motive, die ihm allerdings gelegentlich der Malweise von *E. Kampf* nahe kommen lässt. *Wendling* behandelt auch diesmal nicht ohne Glück, statt seiner sonst beliebten Marinemotive, Interieurstudien. Eins derselben, das Innere einer Kirche mit einigen betenden Frauen, ist ganz in den hellen Tönen behandelt, die er von jeher bevorzugte, eine andere ist dagegen ganz in der ehemals so streng verpönten, dunklen, altmeisterlichen Stimmung gehalten. Freilich kommen beide Bilder, wie das bei Interieurgemälden leicht der Fall ist, nicht über das Studienmässige hinaus. *Olaf Jernberg* hat ausser einigen kleinen, wie gewöhnlich sehr frischen Herbstbildern eine grosse Landschaft, angeblich eine Gewitterstimmung, ausgestellt, die in der Behandlung der Luft jene Gewaltsamkeit der Malweise und Schwere der Töne zeigt, die es bei seinen grossen Bildern so schwer macht, selbst mit halbgeschlossenen Augen, die richtige Entfernung und damit das Verständnis für das Gewollte zu gewinnen. Es ist ein Ausstellungsbild, vielleicht für die grossen Räume der Ausstellungspaläste in München oder Berlin bestimmt, das hier nicht zur Geltung kommt. Die harmonischsten Landschaftsbilder in Öl- und Wasserfarben stellt *Heinrich Hermanns* aus, der bei jeder neuen Ausstellung sich von einer neuen und überraschenden Seite seiner grossen Begabung zeigt. Hier wie in der Aquarellausstellung steht er entschieden an der Spitze der modernen Düsseldorfer Landschaftsmalerei. *P.*

A. R. Die Vereinigung *„Freie Kunst“* hat ihre diesjährige Ausstellung Anfang Januar im Berliner Künstlerhause eröffnet. Weniger noch als die früheren Ausstellungen der Vereinigung trägt die diesjährige einen Charakter, der ihren Namen irgendwie rechtfertigte. Es ist eine keineswegs revolutionäre oder herausfordernde, sondern zumeist eine solide und gute Kunst, die uns hier geboten wird. Von den zehn Malern und Zeichnern, die sich an der Ausstellung beteiligt haben, nehmen *Otto H. Engel* und *Carl Langhammer* das Hauptinteresse in Anspruch. Der erstere ist durch mehrere trefflich gezeichnete und modellierte Studienköpfe von kräftiger, klarer Färbung und grosser Auffassung und durch ein landschaftliches Triptychon „Von der Waterkant“ vertreten, das drei Strandlandschaften in blühender Sommerpracht bei Morgen- und Mittagbeleuchtung in einem Rahmen zusammenfasst, der ganz eigenartig mit Figuren auf Goldgrund bemalt ist, die uns einige charakteristische Typen von Bewohnern jener Gegenden vorführen. Es ist eine köstliche Schöpfung voll Poesie und Wahrheit zugleich, die wir als eine erfreuliche Wendung zu neuen Zielen begrüssen. Auch bei Carl Langhammer scheint sich eine Wandlung zu einem reichen, harmonischen Kolorit und zu solider, stellenweise fast peinlich sorgsamer Zeichnung vollzogen zu haben. Das zeigt sich besonders auf dem „Wolkenschatten“ betitelten Bilde mit einer Gruppe von roten Ziegelhäusern am Ufer eines Flusses, auf dessen mittleren Lauf Wolken ihren Schatten werfen. Es ist beinahe, als ob dem Künstler nach vielen Experimenten die Freude an der Zeichnung wieder gekommen sei und als könnte er sich in dieser Freude nicht genug thun. Auch einige kleinere Stimmungslandschaften fesseln durch ungewöhnliche farbige Reize. Weniger hervorragend sind vertreten *Max Schlichting*, der sich nach wie vor mit Beleuchtungsstudien — jungen Damen in modischer Toilette auf einer Frühlingswiese, am Meeresstrande und im Dünensande bei grellem, blendendem Sonnenlicht — beschäftigt, der Landschafts- und Marinemaler *Ulrich Hübner*, der Bildnismaler *Meng-Trimmis*, die Zeichner *Hans Schulze*, der sich im Anschluss an Eckmann ein eigenes Illustrationsgenre geschaffen hat, und *Albert Knab* (stilisierte Blumen für Stickmuster und Bücherzeichen) und der Bildhauer *Martin Schauss*. Eine Neuheit auf graphischem Gebiet führt der Bildnismaler *Schulte im Hof* in einer Anzahl von „Original-Steinradierungen“ (Bildnissen und Bildnisstudien) vor, die den Eindruck von Schabkunstblättern, nur bei geringerer Feinheit in den Einzelheiten, machen. Der Vorteil des neuen Verfahrens besteht darin, dass es etwa nur halb so viel Arbeit erfordert wie ein Schabkunstblatt. Es ist aber fraglich, ob der Stein so viele gleich gute Abdrücke liefert wie die Kupferplatte.

⁂ Die vorjährige *grosse Berliner Kunstausstellung* hat einen Reinertrag von über 50000 M. ergeben.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

⊙ In der *Berliner Künstlerschaft* droht wieder ein Streit auszubrechen, der auf Machtfragen bei der Leitung der grossen Kunstausstellungen zurückzuführen ist. Im vorigen Jahre fühlte sich, wie immer, eine Anzahl von Künstlern durch Zurückweisung ihrer Werke verletzt, und da man herausgefunden zu haben glaubte, dass vorzugsweise Vertreter der modernen Richtung von Ablehnungen betroffen worden wären, fassten die Führer dieser Richtung den Beschluss zu einer „Secession“ nach Münchener Vorbild. Zu einem völligen Bruch mit dem „Verein Berliner Künstler“, der gemeinschaftlich mit der Akademie der Künste die Ausstellungen zu leiten hat, wollte man es aber nicht kommen lassen, und darum wandte sich die „Secession“, die zur Zeit 39 Mitglieder unter Führung von Prof. *Max Liebermann* zählt, an den Verein Berliner Künstler mit der Forderung eigener Jury und eigener Räume. In der ausserordentlichen Hauptversammlung des Vereins Berliner Künstler vom 31. Dezember v. J. ist diese Forderung jedoch zurückgewiesen worden, und zwar aus dem rein formalen Grunde, dass nicht der Verein, sondern die Ausstellungskommission in dieser Sache

zuständig sei. Nichtsdestoweniger haben sich in Folge der Diskussion die Gegensätze verschärft. Die „Berliner Secession" wird nun Gelegenheit haben, ihre erste Kraftprobe zu machen. An geeigneten Ausstellungslokalen ist ja jetzt in Berlin kein Mangel.

VERMISCHTES.

Wien. — Ver sacrum, das Organ der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, schliesst mit dem zwölften Heft (Fernand Khnopff) seinen ersten Jahrgang ab. Die Zeitschrift geht fortan in den Selbstverlag der „Vereinigung bildender Künstler Österreichs" über. *W. SCH.*

*** Mit der Ausführung eines *Wandgemäldes für die Aula des Gymnasiums in Fraustadt,* wofür das preussische Kultusministerium einen Wettbewerb veranstaltet hatte, ist der Maler *Fritz Grotemeyer* in Charlottenburg beauftragt worden.

VOM KUNSTMARKT.

München. — Die Gemäldegalerie des Herrn Dr. Schubart, eine der bedeutendsten Privatgalerien alter Meister des Kontinents, wird im Oktober dieses Jahres unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing in München zur Versteigerung gelangen.

† *Leipzig.* — Am Dienstag den 24. Januar und den folgenden Tagen findet bei *C. G. Börner* wieder eine grosse *Auktion von Kupferstichen, Radierungen* und *Holzschnitten alter Meister* aus verschiedenem Besitz statt. *Dürer, Rembrandt* und *seltene alte Italiener* sind durch zahlreiche Blätter vertreten. Die *Chodowiecki*-Liebhaber seien auf ein sehr reichhaltiges Werk desselben in trefflichen alten Abdrücken aufmerksam gemacht, das am Schlusse zur Versteigerung gelangt. Der Katalog zählt im ganzen fast 1700 Nummern.

† *Amsterdam.* — Am 31. Januar und 1. Februar findet bei Frederik Muller & Comp. in Amsterdam eine reichhaltige *Auktion von Kupferstichen und Zeichnungen alter und moderner Meister, Dokumenten, Autographen und Werken der Kunstlitteratur* statt. Unter den Kupferstichen befinden sich zahlreiche Blätter nach Porträts van Dyck's und Angehörigen des Hauses Oranien-Nassau, sowie 21 Radierungen Rembrandt's. Der soeben ausgegebene Katalog zählt 975 Nummern.

London. — Auktion der Sammlung Morris. (Fortsetzung.) Eine lateinische Bibel, etwa 1300, 531 Blätter, von einem anglo-normannischen Schreiber, durch 165 prachtvolle Initialen ausgezeichnet, ehemals in der Bibliothek des Herzogs von Sussex, 6400 M. (Quaritch). Für dies Kunstwerk hatte Mr. Morris 4000 M. gezahlt. — Unter den gedruckten und durch Dekorationen hervorragenden Büchern können die folgenden genannt werden: Ein grosses Exemplar der deutschen Bibel aus der Offizin von Günther Zainer, 1473—1474, Augsburg, mit vielen interessanten Holzschnitten, 1600 M. (Quaritch). Die deutsche Bibel, 1483 in Nürnberg gedruckt, mit den seltenen Holzschnitten, welche für die niedersächsische, in Köln hergestellte Version benutzt wurden, 800 M. (Quaritch). Ein Exemplar der Bibel in niedersächsischer Mundart, gedruckt 1494 in Lübeck von Steffen Arndes, zahlreiche Originalholzschnitte, 1000 M. (Quaritch). — Von anderen Werken sind erwähnenswert: Ein Manuskript aus dem 14. Jahrhundert „Breviarium ad Usum Ecclesiae Cathalumensis (Chalons-sur-Marne) mit 44 dekorativen Initialen, 720 M. (Ridges). Eine alphabetische Konkordanz von St. Ambrosius Werken, unvollendet, ca. 1400, mit einer vorzüglichen Miniatur des Heiligen, 720 M. (Quaritch). „Apocalypsis St. Joannis Apostoli", ein italienisches Manuskript aus dem 14. Jahrhundert, enthaltend eine schöne Malerei, die Vision Johannis, Christus zwischen den sieben goldenen Leuchtern darstellend, 800 M. (Bain). Ein Manuskript aus dem 12. Jahrhundert, St. Augustinus „Sermones", mit ornamentalen Initialen, 1080 M. (Quaritch). — Der zweite Auktionstag brachte von bedeutenderen Werken nachstehende zum Angebot: *Cicero,* „Tusculanae Questiones", etwa 1470 abgefasst, mit kunstvoll ausgeführten Verzierungen im Renaissancestil, 640 M. (Stevens). *A. Dürer,* „Epitome in Divae Parthenices Mariae Historiam per figuras Digestam", 1511 datiert, 1120 M. (Bain). — Unter den seltenen Werken, die am dritten Auktionstage verkauft wurden, sind namentlich folgende zu bezeichnen: „Horae Beatae Mariae Virginis", ein holländisches Manuskript aus dem 15. Jahrhundert, mit sechs schönen Miniaturen, 800 M. (Edwards). Für dies Buch hatte Mr. Morris nur 290 M. bezahlt. „Horae Beatae Mariae Virginis", ein Manuskript aus dem 15. Jahrhundert, mit sechs guten Miniaturen, 980 M. (Quaritch). *A. Dürer,* „Oeuvre", herausgegeben von Amand-Durand, der Text von Georges Duplessins, 430 M. (Tregaskis). „Sancti Pauli Apostoli Epistolae", ein aus dem 11. Jahrhundert herrührendes Manuskript mit 14 grossen gemalten Initialen, 460 M. (Quaritch). „Epistole et Evangelii et Letioni Vulgari in lingua Toscana", Florenz 1551, die sehr seltene Ausgabe mit Holzschnitten, 1780 M. (Quaritch). „Schah-Nameh", ein persisches Manuskript aus dem 17. Jahrhundert, mit 67 hübschen Miniaturen, 940 M. (Quaritch). *Gratianus,* „Decretales cum apparatu Bartholomaei Brixiensis", ein schönes Manuskript aus dem 14. Jahrhundert, enthaltend 36 illuminierte historische Initialen, 5100 M. (Quaritch). „Decretalium libr. V cum glossa Bernhardi Bottoni", ein Manuskript aus dem 13. Jahrhundert mit fünf hochvollendeten Miniaturen, 1340 M. (Quaritch). — Den Hauptanziehungspunkt am vierten Auktionstage bildete „Antiquitates Judaicae et de Bello Judaico Libri", des Josephus, ein Manuskript aus dem 13. Jahrhundert, von einem französischen Schreiber, ausgestattet mit 27 Miniaturen und 24 Initialen, prachtvoll illuminiert in Gold und Farben, 6000 M. (Quaritch). Im Jahre 1895 erzielte dies Werk 4000 M. und in der früheren Hamilton-Auktion sogar nur 3000 M. Ein Band von 31 indisch-persischen, meistens mythologische Sujets darstellenden Miniaturen, aus der Malerschule von Delhi, 800 M. (Ellis). *Josephus,* „Opera", Lubecae, ca. 1478, mit sehr schönen xylographischen Illustrationen, 700 M. (Leighton). „Missale Secundum Chorum Constansiensem", Constanz 1485, erste Ausgabe, mit vielen dekorativen Elementen, 800 M. (Bain). „Missale Magdeburgense", Magdeburg 1480, erste Ausgabe, mit ornamentalen Initialen, 500 M. (Heppinstall). — Das sogenannte „Sherbrooke Missale" kam am fünften Tage zur Versteigerung und erzielte einen Preis von 7000 M. Dies Manuskript besteht aus 333 Seiten, datiert 1320, und enthält 13 prachtvoll ausgeführte Initialen. Mr. Morris, der ein grosser Kunstkenner war und mit viel Geschick seine Einkäufe besorgte, hatte für das obige Manuskript nur 4000 M. angelegt. Ein alphabetischer Katalog der europäischen Klöster und deren Besitztum, eine italienische Handschrift des 16. Jahrhunderts, reich dekoriert im Renaissancestil, 600 M. (Waring). „The Orcharde of Syon", ein äusserst seltenes Werk, 1519 von Wynkyn de Word gedruckt, mit elf grossen Holzschnitten, 3020 M. (Wilton). Hierfür hatte Morris nur 700 M. bezahlt. „Oriental Carpets", die englische Ausgabe des vom Kaiserlichen Museum in Wien veröffentlichten Werkes, 1892, Atlas-Folio-Format, 1400 M. „Psalterium Davidis cum Calendario", eine interessante englische Handschrift aus dem 14. Jahrhundert, mit

acht grossen historischen Initialen, 1700 M. (Leighton). „Roman des Sept Sages de Rome“, ungefähr 1300 verfasst, mit neun historischen Miniaturen, 1400 M. (Leighton). „Rudimentum Novitiorum“, das erste in Lübeck gedruckte Buch, 1475, ein sehr bemerkenswertes Beispiel der frühesten typographischen Kunst mit xylographischen Illustrationen, 1040 M. (Wilton). — Der sechste und Schlusstag der Auktion enthielt die nachstehenden Verkäufe: „Steynveldt Missale“, etwa um 1200 in der Diöcese von Köln entstanden, mit grossen Miniaturen, 1900 M. „Speculum Humanae Salvationis Latino-Germanicum“, 1471, Augsburg, gotische Buchstaben, mit merkwürdigen Holzschnitten, 2000 M. Beide Werke erwarb Quaritch. „Testamentum Novum Latinum, Editionis Vulgate“, ein schönes, aus dem 12. Jahrhundert herrührendes und mit sehr kunstsinnigen Randverzierungen geschmücktes Manuskript, das ehemals einem Karthäuserkloster in Dijon gehört hatte, 4500 M. (Leighton). Virgilius Maro, „Georgica et Aeneis“, ein aus dem 15. Jahrhundert herstammendes und kunstvoll illuminiertes Manuskript eines italienischen Schreibers, 3300 M. (Heppinstall). „Holzschnitte alter deutscher Meister“, 1808—1816, kam auf 500 M. Der Gesamterlös für die Bibliothek betrug 220000 M.

♂

BERICHTIGUNG.

In der Kunstchronik Nr. 10, Sp. 145, Zeile 8 von unten lies *viele* statt *alle*.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstrasse 15.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 12. 19. Januar.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

HANS GUDEWERDT.[1])

Am Schlusse des „Vor- und Nachworts" zum dritten Bande von Richard Haupt's trefflichem Inventar der Kunstdenkmäler Schleswig-Holsteins, das sich insbesondere durch ein sehr verständiges Einhalten der rechten Mitte zwischen dem Zuviel, der Belastung mit Überflüssigem, und dem Zuwenig, dem Herabsinken zur blossen Nomenklatur, auszeichnet, wird in poetischer Form dem Wunsche Ausdruck gegeben, es möchte das Gebiet, das von dem Verfasser des Inventars zum erstenmal in seiner ganzen Ausdehnung urbar gemacht, durchpflügt und angesäet worden sei, sich auch weiterhin der eifrigsten und sorgfältigsten Pflege erfreuen, „dass man des ersten Pflügers darf vergessen". Wenn man nun auch der letzten Wendung dieses Wunsches die Zustimmung versagen muss, so kann man sich doch im übrigen nur auf das lebhafteste demselben anschliessen.

Noch im Jahre 1861 beginnt ein Bericht über die Kunstdenkmäler Schleswig-Holsteins und Lauenburgs (in den Jahrbüchern für die Landeskunde der Herzogtümer Schleswig, Holstein und Lauenburg Bd. I, Heft 1) mit dem Satze: „Die Herzogtümer sind arm an bedeutenden Werken der bildenden Künste." Freilich hat der Verfasser dabei vor allem die Denkmäler des Mittelalters und der Renaissance im Auge, denn in den Hervorbringungen der späteren Zeiten, namentlich des 17. Jahrhunderts, erblickte man damals noch kaum etwas anderes, als abscheuliche Verirrungen des künstlerischen Geschmacks. Aber selbst für das Mittelalter, mehr noch für die Renaissance, insbesondere die Spätrenaissance, hat Haupt's Inventar diese Ansicht als unrichtig erwiesen — wenn man nur bei dem Worte „bedeutend" nicht gerade an Schöpfungen allerersten Ranges denkt —, und gleichzeitig haben die fortgesetzte Steigerung des historischen Sinnes und die mehr kulturgeschichtliche Richtung, welche die Kunstgeschichte in unserer Zeit genommen hat, zu einer richtigeren Würdigung der Kunstschätze aus den auf die Renaissance folgenden Epochen geführt. Man erkennt heute das Grosse und Bedeutende auch in den Meisterwerken des Barocks und wendet solchen Schöpfungen ein lebhaftes Interesse zu. Andererseits sind es nicht mehr fast einzig und allein die höchsten Höhen des künstlerischen Schaffens, an denen die Kunstforschung immer wieder mit Eifer ihr Können erprobt. Von kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten geleitet, zieht sie nun auch die mehr handwerkliche Produktion, das Kunstempfinden des Volkes in den verschiedenen Länderteilen, die Bauernkunst in den Kreis ihrer Betrachtung und ernsten Studien. Überall eröffnen sich auf dem also erweiterten Gebiet neue Perspektiven, treten bisher unbekannte oder kaum bekannte Meister freilich nicht ersten, aber doch zweiten oder dritten Ranges auf den Plan, ist die Luft erfüllt von ungelösten Fragen und Problemen. So sehen wir uns vielfach wieder am Anfang, wo wir uns fast schon am Ende dünkten.

Auf die zahlreichen neuen Ausblicke und mannigfachen Anregungen, die das Haupt'sche Inventar zusammen mit den archivalischen Forschungen Johannes Biernatzki's gewährt, hat bald nach dem Erscheinen des Buches Professor Richard Förster in einer akademischen Rede hingewiesen („Die Kunst in Schleswig-Holstein." Kiel, 1890. Universitäts-Buchhandlung). Seitdem haben sich bereits mehrere, namentlich unter

1) *Hans Gudewerdt.* Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins von *Gustav Brandt.* Leipzig, E. A. Seemann. 1898.

den jüngeren Forschern, die wissenschaftliche Durcharbeitung des reichen Materiales in Monographien über einzelne Gegenstände und Künstler angelegen sein lassen; ich denke insbesondere an Friedrich Deneken, der mit seiner Arbeit über Marcus Swin's Pesel mehr die oben charakterisierte kulturgeschichtliche Richtung vertritt, und Gustav Brandt, dessen Buch über Hans Gudewerdt mir heute zur Besprechung vorliegt. Über eines der Hauptwerke des Meisters, das als sein bedeutendstes gelten darf, den Altar in der Kirche zu Kappeln, hatte Brandt bereits in der Zeitschrift für bildende Kunst (VIII. Bd. 1897, S. 217 ff.) kurz gehandelt.

Durchblättert man die neue, von der Verlagsbuchhandlung vortrefflich ausgestattete, mit 19 Lichtdrucktafeln, 11 Textabbildungen und einem im Stile Gudewerdt's gehaltenen Titelblatt geschmückte Publikation, so muss man sich in der That immer aufs neue darüber wundern, dass eine so eigenartige Erscheinung wie dieser grosse Barockkünstler, der noch dazu mehrere seiner Werke mit vollem Namen bezeichnet hat, bis zur Inventarisation der Schleswig-Holsteinischen Kunstdenkmäler gänzlich unbeachtet geblieben ist, sich auch in der älteren, gleichzeitigen Litteratur nirgends erwähnt findet. Lediglich auf das Studium der Denkmäler und auf die archivalische Forschung waren die neueren Forscher angewiesen, und in dieser wie in jener Hinsicht ist Brandt, wie dies von einem tieferen Eingehen auf die Frage ja auch zu erwarten war, erheblich über das, was bisher von Haupt und Biernatzki festgestellt worden war, hinausgekommen. Auf Grund stilkritischer Vergleichung hat er den bisher als Arbeiten Gudewerdt's erkannten Werken, den grossen Schnitzaltären in Eckernförde (1640), Kappeln (1641), Schönkirchen (1653) und Preetz, von denen der letztere aus Dänischenhagen stammt (1656), sowie der Taufe zu Geltingen (1653), noch eine Reihe weiterer Werke hinzugefügt, nämlich die Bekrönungen der Grabgewölbe der Familien von Pogwisch (1632) und v. Buchwald (1636, Zuthaten um 1660), das Riepenhauw'sche (etwa aus den fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts) und das Bornsen'sche Epitaph (1661) in der Kirche zu Eckernförde und die Kanzel in der Kirche zu Sörup (1663). Diese Werke sind zwar, wie die Geltinger Taufe, nicht ausdrücklich mit Gudewerdt's Namen gezeichnet, es kann indessen, soweit sich nach den Abbildungen urteilen lässt, über ihre enge künstlerische Zusammengehörigkeit mit den genannten, bezeichneten Altären wohl kaum ein Zweifel sein. Ausserdem weist der Verfasser im Vorwort noch auf eine elfte Arbeit Gudewerdt's hin, „die schöne und höchst originelle Thür eines Grabgewölbes in der Kirche zu Dänischenhagen“, die leider in der Publikation keine Besprechung mehr hat finden können. Hoffentlich ist auch damit das Gesamtwerk Gudewerdt's noch nicht erschöpft, sondern lassen sich im Laufe der Zeit noch manche weitere Arbeiten des Meisters als solche nachweisen, besonders auch unter den in unseren Museen und im Privatbesitz noch zahlreich vorhandenen Truhen und Schränken des 17. Jahrhunderts. — Vermissen thue ich in Brandt's Buch eine Andeutung darüber, welche Bewandnis es nach seiner Ansicht mit der Barockkanzel in der Klosterkirche zu Preetz hat, von der Haupt (a. a. O. II, 172) sagt, dass sie wie der Altar wohl aus Dänischenhagen stamme „und dann ohne Zweifel auch von Gudewerdt“ herrühre.

Noch bedeutsamer fast als die ansehnliche Vermehrung von Gudewerdt's „Werk“ sind die Mitteilungen, die der Verfasser aus den Meister- und Gesellenbüchern der Eckernförder Tischlerinnung, des ehemaligen „Schnittkeramtes“, über Hans Gudewerdt, sein Handwerk und seinen Kreis macht. Schon des Künstlers Vater, Hans Gudewerdt I., war Ältermann der Eckernförder Schnittkerinnung gewesen und erscheint als solcher bereits in dem ersten Protokolle des Meisterbuches vom 20. Februar 1605. Es wurde damals festgesetzt, dass im Schnittkeramte nie mehr als acht Meister sein sollten. Die Lehrzeit betrug durchschnittlich drei bis vier Jahre, „doch wurde von einem Lehrling, der „auff das Bildtschneiden“ lernte, in der Regel eine Lehrzeit von mindestens sechs Jahren gefordert. Vermutlich im Jahre 1634 übernahm der um das Jahr 1600 geborene Hans Gudewerdt II. die Werkstatt seines Vaters, der etwa sieben oder acht Jahre darauf starb. Über die Lehrlinge, die Gudewerdt während seiner langen Wirksamkeit — er starb am 12. Februar 1671 — „losgesprochen“ hat, giebt uns das Meisterbuch lückenlose Kunde. „Auff das Bildsnidern“ lernten bei ihm nach Ausweis des Meisterbuches nur Barrelt Gnauwst, Markus Retwisch, Simon Suerssen und seine beiden Söhne Hans und David Gudewerdt, von denen Hans (III.) nach des Vaters Tode (1671) als Meister des Amtes die Werkstatt fortführte. Er scheint 1706 oder 1707 gestorben zu sein. David wanderte 1671 aus, wie das dem Gebrauche bei jüngeren Söhnen entsprach. Nicht so gut wie über die Lehrlinge sind wir über die Gesellen des alten Meisters unterrichtet, denn das Eckernförder Gesellenbuch beginnt leider erst mit dem Jahre 1660. Ein älteres Buch scheint verloren gegangen zu sein. Immerhin lassen sich aus den Einträgen die Namen der Gesellen wie auch der Lehrlinge, die Gudewerdt beim Dänischenhagener Altar, wie eine heute nur noch schwer zu entziffernde Inschrift auf dessen Rückseite andeutet, geholfen haben (vgl. Haupt, a. a. O. II, 172), nunmehr richtig ergänzen: die beiden Gesellen waren Klaus Eibe, der 1672 mit seiner Familie in Schleswig lebte, und Hinrich Ostern, die beiden Lehrlinge Markus Retwisch und Simon Suersen.

Mit den aus den Büchern der Eckernförder Innung neu gewonnenen Nachrichten hat der Verfasser die Ergebnisse der archivalischen Nachforschungen Biernatzki's, und zwar nicht nur nach der verhältnismässig kurzen Zusammenstellung derselben im Meisterverzeichnis des dritten Bandes der Bau- und Kunstdenkmäler, sondern vornehmlich nach Biernatzki's eigenhändigen Urkunden-Abschriften, die jetzt die Bibliothek des Landesdirektorats in Kiel verwahrt, ergänzt und zusammengearbeitet, wobei hie und da bisherige Irrtümer korrigiert werden und auf manche Verhältnisse ein neues Licht fällt. So hat Gudewerdt für den herzoglichen Hof zu Gottorp laut der erhaltenen Rechnungen nicht zwei (Biernatzki im Meisterverzeichnis bei Haupt, a. a. O. III, 45), sondern im ganzen vier Brautwagen gefertigt (1649, 1650 und 1654), die leider nicht mehr vorhanden sind, die wir uns aber etwa wie die aus dem Vorlagenwerke des Arnold van Westerhout bekannten Prunkwagen zu denken haben werden. Einleuchtend und interessant sind auch die Ausführungen Brandt's über die ursprüngliche Gestaltung der Mittelpartie des Eckernförder Altars und die offenbar erst auf besonderen Wunsch des Rates vorgenommene Hinzufügung der Maria Magdalena und der beiden fliegenden Engel, über die uns ein eigenhändiger Brief Gudewerdt's an den Rat Kunde giebt. Dieser Brief, der einzige, der uns von dem Meister erhalten ist, findet sich in Brandt's Buche auf Tafel XIX in Lichtdruck-Faksimile wiedergegeben.

Die aus archivalischen Quellen geschöpften Nachrichten bilden in geschickter Gruppierung im wesentlichen den Inhalt des ersten Abschnittes, der „Hans Gudewerdt's Leben“ betitelt ist und mit einem kurzen Überblick über die Zeitverhältnisse, die für Schleswig-Holstein trotz des Dreissigjährigen Krieges in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts günstige genannt werden können, beginnt.

Der zweite Teil des Buches beschäftigt sich im einzelnen mit „Hans Gudewerdt's Werken“. In der Einleitung ist mit wenigen Strichen der Entwicklungsgang der schleswig-holsteinischen Plastik von Hans Brüggemann bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, wie er sich nach unserer heutigen Kenntnis darstellt, skizziert, ein besonderes Interesse natürlicherweise der Herausbildung der zweiten Phase des Barocks, des sogenannten Ohrmuschelstils, als deren Hauptvertreter im Lande uns der Eckernförder Meister entgegentritt, vom Verfasser zugewendet. Dabei ist manche treffende Bemerkung eingestreut. Auch die Beschreibung und Beurteilung der einzelnen Werke kann im allgemeinen als sehr gelungen bezeichnet werden. Doch hätte bei Besprechung der die Wesensgleichheit von Tod und Schlaf symbolisierenden prächtigen Figur des schlummernden Knaben in der Bekrönung des Pogwisch'schen Erbbegräbnisses in der Nikolaikirche zu Eckernförde wohl der fast gleichen, zeitlich aber vorangehenden Darstellungen an dem Wisch'schen und dem Ahlefeldt'schen Epitaph in derselben Kirche — vgl. Haupt a. a. O. I, 167 f. — Erwähnung gethan werden können. Bei der reizvollen Medaillongruppe über der Mittelpartie des Eckernförder Altars, mit der Brandt (S. 27) nicht recht etwas anzufangen weiss, wird man doch wohl in erster Linie an eine freilich offenbar sehr persönlich gewandte Caritas-Darstellung denken müssen.

Der dritte und letzte Abschnitt des Buches hat „Hans Gudewerdt's künstlerische Persönlichkeit“ zum Gegenstande und sucht vor allem durch eine erneute Analysierung seines Schaffens eine Antwort auf die Frage, wo er gelernt habe und welche Meister bestimmend auf seine Entwicklung eingewirkt haben mögen, zu gewinnen. Bei dem bisherigen gänzlichen Mangel an urkundlichen Nachrichten hierüber liegt ein allseitig befriedigender Nachweis zunächst kaum im Bereich der Möglichkeit, und wir dürfen dem Verfasser schon Dank wissen, wenn er auf Grund der Stilkritik eine Lehr- und Wanderzeit unseres Meisters in Belgien wenigstens wahrscheinlich macht. Für die Predelladarstellung des Kappelner Altars ist es ihm sogar gelungen in Rubens' Anbetung der Hirten (im Museum zu Rouen), die 1620 von Lukas Vorsterman gestochen wurde, das direkte Vorbild aufzufinden. Auch sonst findet sich in den fleissigen Ausführungen der verschiedenen Abschnitte dieses letzten Teils, die „Gudewerdt's weiterer Entwicklungsgang“, „Über Konstruktion und Technik bei Gudewerdt“, „Gudewerdt's Ornament“ und „Gudewerdt's Figuren“ überschrieben sind, noch manche wohl durchgeführte Untersuchung und mancher sehr beachtenswerte Hinweis; ich verweise z. B. auf die ebenso interessanten wie richtigen Bemerkungen über das Proto-Rokoko, wenn ich so sagen darf, in der Ornamentik der Schranken des Dänischenhagener Altars. Der Geschlossenheit des Ganzen indessen — das kann nicht wohl verschwiegen werden — ist die Anordnung eines solchen dritten Teiles recht nachteilig gewesen. Im Aufbau, in der Disposition, in der Gruppierung des Stoffes zeigt Brandt's wertvolle Arbeit noch erhebliche Mängel. Daher die zahlreichen Wiederholungen; viele Stellen kehren zweimal, einige sogar dreimal fast gleichlautend wieder. Auch merkt man wohl, dass dem Verfasser, als er in Teil II an der Beschreibung des Kappelner Altars arbeitete, jenes Rubens'sche Bild und der Vorstermann'sche Stich noch unbekannt waren. Er würde sonst schwerlich in der Weise, wie er es hier thut, die scharfe Naturbeobachtung, die sich in der Anbetungsscene verrate, rühmend hervorgehoben haben. Sie ist ja eigentlich ganz auf Rubens' Rechnung zu setzen.

Doch diese letzteren Aussetzungen betreffen, wie

angedeutet, im Grunde nur die Form, rühren nicht an den Kern der Brandt'schen Arbeit, der ich, alles in allem genommen, mein volles Lob nicht versagen will. Ich fasse dasselbe zusammen in dem Wunsche, mit dem ich hier am Schluss meiner Besprechung zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehre, dass so manche andere Fragen der schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte, dass vor allem auch die übrigen nach ihrem Leben und Schaffen grösstenteils noch so unbekannten, bedeutenden Künstler des Landes, ein Henni Heidtrider, Hinrich Ringeling, Andres Salgen, Jürgen Gower, Theodor Allers und wie sie alle heissen, recht bald eine gleich verständnisvolle, tüchtige und sorgfältige Behandlung finden möchten. *TH. HAMPE.*

BÜCHERSCHAU.

† **Galeriestudien.** (Dritte Folge der Kleinen Galeriestudien.) Von Dr. *Theodor von Frimmel.* Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen. Erster Band. II. Lieferung: *Die Kaiserliche Gemäldesammlung.* Leipzig, Georg Heinrich Meyer, 1898.

In der uns vorliegenden zweiten Lieferung des ersten Bandes der Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen giebt Frimmel eine gründliche und übersichtliche Darstellung der Entwicklung und Entstehung der Kaiserlichen Gemäldegalerie, die in den „Kunstkammern" ihre Vorläufer hat, während ihre Wurzeln noch viel weiter zurückreichen, wenn man will sogar bis zu Kaiser Karl IV.! Es ist eine ausserordentlich schwierige und verwickelte Aufgabe, die der Verfasser zu lösen hatte, aber er leitet uns mit sicherer Hand durch die anfänglichen Irrwege auf festen Boden und führt uns die wechselvollen Schicksale der berühmten Wiener Sammlung bis auf die neueste Zeit, die zweite Umstellung im neuen Hofmuseum, vor Augen. Es würde uns leider zu weit führen, auch nur einen flüchtigen Überblick der Ausführungen Frimmel's hier zu geben, wir müssen uns damit begnügen festzustellen, dass die Lektüre des Bändchens äusserst fesselnd und lehrreich ist, und die neue Publikation jedem Freunde der Wiener Sammlung, wie der alten Kunst überhaupt, angelegentlichst zu empfehlen. Die nächste Lieferung, die schon in kurzer Zeit erscheinen soll, enthält den Schluss des ersten Kapitels, welches die Kaiserliche Sammlung behandelt. Ein kritischer Gang durch die Galerie ist uns dafür in Aussicht gestellt, der bei Frimmel's gründlicher und umfassender Kunstkennerschaft jedenfalls ungemein interessant zu werden verspricht.

Rom. — Der eben erschienene 120 Seiten starke *Katalog der römischen Aufnahmen Anderson's* empfiehlt sich schon äusserlich durch gediegene Ausstattung und beigegebene Abbildungen aus dem Appartamento Borgia und einigen Privatsammlungen Roms. Die Zahl der neuen Nummern ist ziemlich erheblich. Das ganze Kircherianum ist photographiert worden — wenigstens alle einigermassen bemerkenswerten Stücke —, zahlreiche Monumente aus den Kirchen Roms, vor allem Grabdenkmäler und Altäre der Renaissance, die Mosaiken in S. Pudenziana, San Lorenzo u. s. w. sind der Sammlung eingefügt. In Kirchen wie Aracoeli, S. Maria del Popolo, S. Clemente, Lateran und St. Peter ist heute kaum noch ein Denkmal der Plastik und Malerei erhalten, das Anderson nicht aufgenommen hätte. Dann ist die Kollektion des Appartamento Borgia vervollständigt worden, und vor allem wird uns jetzt eine unschätzbare Zahl von Details aus den Stanzen Raffael's geboten. In der Reihe der römischen Privatgalerien erscheinen u. a. zum erstenmal die Verkündigung von Filippo Lippi und die Fresken Guilio Romano's aus der Villa Gante, heute im Besitz von Miss Harry Hertz. *E. ST.*

WETTBEWERBE.

Preisausschreiben der Stadt Venedig aus Anlass der III. Internationalen Kunstausstellung vom 22. April bis 31. Oktober 1899. Gefordert wird eine Abhandlung über die Einrichtungen der Ausstellungen von Venedig im Vergleich mit anderen grösseren italienischen und ausländischen Ausstellungen und über ihr Verhältnis in geistiger und wirtschaftlicher Beziehung zur heutigen künstlerischen Produktion. Ausgesetzt sind drei Preise von 1500, 1000 und 500 Lire. Die Arbeiten können in deutscher, englischer, französischer, italienischer oder spanischer Sprache abgefasst werden. -u-

DENKMÄLER.

*** Auf dem Egidienplatz in *Nürnberg* soll ein *Denkmal Kaiser Wilhelm's I.* nach dem Entwurfe des Bildhauers Prof. *Eberle* und des Architekten Prof. *Bühlmann* in München errichtet werden. Der Prinzregent von Bayern hat jetzt seine dazu erforderliche Genehmigung erteilt.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

† *London.* — Der kürzlich verstorbene Baron *Ferdinand von Rothschild* hat seine ausserordentlich kostbaren und bedeutenden Kunstsammlungen den Museen Londons hinterlassen.

† *London.* — Die *Royal-Academy of arts* hat als diesjährige Winter-Exhibition vom 2. Januar bis 11. März eine *Rembrandt-Ausstellung* veranstaltet, die, in aller Stille vorbereitet, für weitere Kreise eine grosse Überraschung bildet. Sie zählt im ganzen 208 Nummern und führt uns fast ebenso viele Ölgemälde als Zeichnungen vor. Der Hilfe des Auslandes hat England, wenigstens was die Gemälde betrifft, nur im geringsten Masse bedurft, um eine Ausstellung zu stande zu bringen, die der so vortrefflichen Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung des letzten Jahres wohl kaum nachsteht, wenn auch Hauptwerke, wie die Nachtwache, die Staalmeesters u. s. w. in London fehlen. Von den 102 Bildern sind nämlich nur sechs vom Festlande entliehen, alle anderen sind englischer Besitz. Wir werden auf die interessante Veranstaltung noch ausführlich zurückkommen.

† Das *Ferdinandeum in Innsbruck* ist kürzlich um eine *Porträtstatue des 15. Jahrhunderts* bereichert worden, die nicht nur in künstlerischer Beziehung, sondern ganz besonders auch durch das Material, in dem sie hergestellt ist, allgemeine Beachtung verdient. Dr. *Robert Stiassny,* der die zuständige Behörde auf das seltene Bildwerk aufmerksam machte und dadurch die Erwerbung für das Tiroler Landesmuseum veranlasste, teilt in der Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung (Nr. 289 und 290 vom 21. und 22. Dezember 1898) näheres über die Statue mit, doch würde es zu weit führen, ihm hier auch nur auszugsweise zu folgen. Wir wollen nur verraten, dass es sich um eine lebensgrosse Votivstatue aus Wachs handelt — wohl das einzig bekannte erhaltene Exemplar einer solchen und deshalb von besonderem, kunstgeschichtlichem Wert —, die in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden ist und sich bis jetzt fast vergessen in der Kirche des Dorfes St. Sigmund im Unter-

pusterthal befand. Nach Stiassny ist der Dargestellte der Graf Leonhard von Görz, der 1462 bis 1500 die Görzer Lande regierte. Die ganze Statue ist aus Wachs gefertigt, das um einen Holzkern liegt bis auf Gesicht und Hände, welche aus Holz geschnitzt und mit Zapfen in die Wachsmasse eingelassen sind. Als Verfertiger nimmt Stiassny einen Tiroler oder Kärnthner Künstler an. Wir machen hierdurch auf Stiassny's interessante Ausführungen in dem genannten Blatte ausdrücklich aufmerksam.

Bereicherungen der Galerie der Akademie in Venedig. Seit ungefähr vier Jahren, seit der Neugestaltung der Gemäldesammlung unter Leitung des Direktors Cantalamessa, über welche schon berichtet wurde, hat dieselbe sich um ungefähr zwölf Nummern vermehrt. — Die wichtigste der Erwerbungen ist ein *Altarwerk* des *Cima da Conegliano,* das bis vor kurzem ein trübes Dasein in der Pfarrkirche von Zermen bei Feltre fristete. Das Bild war entsetzlich mit Schmutz bedeckt, jetzt gereinigt und in stilvolles Rahmenwerk gebracht, strahlt es in voller Herrlichkeit. — Auf einem Marmarsockel steht ein goldener Armsessel, auf welchem die Madonna sitzt, das Kind vor sich haltend, welches die Hand zum Segen erhoben nach S. Liberale blickt, während die Madonna sich zu S. Dionisius in reichem bischöflichen Gewande wendet, welcher zu ihr aufblickt. Hinter der Madonna befindet sich ein an der Wand aufgehängter grüner Damaststreifen, der zu dem kirschroten goldgestickten Piviale des Bischofs einen prachtvollen Kontrast bildet. Hinter den beiden Heiligen öffnen sich zwei Rundbogenfenster mit dem Blicke auf landschaftliche Gründe. Über diesem Hauptbilde eine Lünette mit den Halbfiguren eines segnenden Christus zwischen S. Paulus und Petrus. Das Ganze in halber Lebensgrösse. Nicht bezeichnet, lässt das Bild doch nicht den mindesten Zweifel über den Autor. Es hat alle Vorzüge (und auch Mängel) Cima's in hohem Grade und bildet nun eine der schönsten Zierden des Bellinisaales. Bei dem mässigen Preise von 8000 Lire ist dieser Erwerbung des tüchtigen Galeriedirektors voller Beifall zu zollen. Es müssen ferner die *zwei schönen Bilder Previtali's* erwähnt werden, welche bisher in einem verschlossenen Zimmer der Redentore-Kirche so gut wie vergessen waren. In einem ist die Kreuzigung auf einem prachtvoll dicht bewaldeten Hügel dargestellt. Im zweiten die Geburt Christi. Der poetische Zauber, der diese beiden wunderbaren Bilder durchweht, ist unbeschreiblich. Ein sehr gutes *Porträt des Dogen F. Renier* von *N. Cassana* im Originalrahmen ist billig erstanden worden. Weniger glücklich ist der Erwerb zweier Bilder des *S. Ricci,* ein Dianabad und eine Entführung der Europa. Besser eine Taufe Christi von einem unbekannten *Vicentiners des 16. Jahrhunderts.* Der kürzlich verstorbene Akademiedirektor Bertini in Mailand hat der hiesigen Galerie ein sehr interessantes *Selbstporträt des G. B. Piazzetta* hinterlassen. Wir sehen den Maler in reicher Kleidung, mit Pinsel und Palette sich zu uns wendend und mit der Rechten auf einige Abgüsse deutend, welche vor ihm liegen. Der Freigebigkeit des bekannten M. A. Guggenheim verdankt die Galerie zunächst eine *kleine stillende Madonna des vorgenannten Meisters,* sowie ein grosses Bild *Ridolfi's* (des bekannten venezianischen Künstlerbiographen). Es stellt in lebensgrossen Figuren die Dreieinigkeit dar, unter derselben verschiedene Heilige. Rechts kommt ein Dominikaner, welchem die Madonna ein grosses Bildnis des hl. Dominikus entrollt. Ferner noch eine Reihe der *schönsten Zeichnungen:* Eine von *Piazzetta,* grosse Halbfiguren grau in grau, ein junger Mann bietet einem Mädchen Geld an. Ferner zwei prächtige Zeichnungen *Tiepolo's.* Sie stellen in grossem Formate in Sepia dar: Anbetung der Könige, Madonna in trono, die Dreieinigkeit mit Heiligen, Deckenbild und eine kleinere Madonna. Die prächtige Madonna des Gio. Bellini (mit den beiden Bäumchen) wurde dieser Tage auf Kosten des genannten Herrn mit einem ihrer würdigen Rahmen versehen und hat, etwas isoliert, einen Ehrenplatz bekommen. A. WOLF.

A. R. Die *Vereinigung der Münchener „24“* hat bei *Eduard Schulte* in Berlin eine Sonderausstellung veranstaltet, an der sich zwar alle Mitglieder beteiligt haben, die aber neben manchem Interessanten nur wenig Hervorragendes bietet. Das Beste ist *Fritz von Uhde's* „Ruhe auf der Flucht“, eine liebliche deutsche Waldidylle bei matter abendlicher Beleuchtung, wobei einmal die Rollen vertauscht sind. Der Nährvater hält das Kind in seinen Armen, während Maria, von der Reise ermüdet, auf dem Waldboden ausgestreckt liegt, mit dem Rücken gegen einen Baumstamm gelehnt und zärtliche Blicke auf das Kind richtend. *Albert Keller* hat ausser zwei Skizzen zu seiner Auferweckung von Jairi Töchterlein das Bildnis einer Münchener Tänzerin in leichten, den schlanken Körper nur wenig verhüllenden Schleiergewändern ausgestellt, dessen glatte, elegante Malweise in nichts mehr an die zeitweiligen grobnaturalistischen Anwandlungen des Künstlers erinnert. *Franz Stuck* ist nur mit einer sehr flüchtigen, aber virtuos hingestrichenen Skizze vertreten, der Halbfigur einer Furie, die dräuend ihre linke, wie eine Kralle gestaltete Hand gegen einen unsichtbaren Frevler ausstreckt. *Leo Samberger, Julius Exter, L. Dill, H. v. Habermann* und *W. Volz* haben nichts nach Berlin geschickt, was neue Beiträge zu ihrer Charakteristik liefern könnte. Sie sind zum Teil sogar hinter früheren Leistungen so erheblich zurückgeblieben, dass die Notwendigkeit oder auch nur die Berechtigung dieser Sonderausstellung einigermassen zweifelhaft wird. Nach dem vorjährigen Erfolge der Münchener Secession in Berlin durfte man wenigstens von ihren Häuptern etwas Besseres erwarten. Von den weniger bekannten Mitgliedern der Vereinigung interessiert besonders *Hans Borchardt* durch seine Interieurs mit weiblichen Figuren, die sich bei matter Beleuchtung und meist neutraler Färbung doch plastisch und lebendig von dem dunklen Grunde ablösen.

A. R. Bei *Keller & Reiner* ist *Lesser Ury* mit einer Sammlung von Landschaften in Öl- und Pastellmalerei erschienen, deren Motive zum Teil der Umgebung von Hamburg, zum Teil der Landschaft um Berlin herum, besonders dem Grunewald, entnommen sind. Obwohl meist Abendstimmungen, sind sie im Gegensatz zu den früheren Arbeiten des vielbekämpften Künstlers so auffallend farbig gehalten, dass der Umschwung, der sich seit einigen Jahren bei Ury vollzogen hat, wohl als ein definitiver zu betrachten ist. Eine Frühlingslandschaft mit Birken und Kiefern glänzt sogar in so lichter Farbigkeit, dass sie einem Hellmaler zur Ehre gereichen würde. Den Hauptreiz dieser landschaftlicher Studien bildet aber ihre starke poetische Stimmung, die ebenfalls ein neues Element in der Kunst Ury's ist. Leider hat er den harmonischen Gesamteindruck dieser Landschaften durch die Ausstellung eines nach Inhalt und Ausführung gleich monströsen Bildes gestört, das die kolossalen Gestalten des ersten Menschenpaares nach seiner Vertreibung aus dem Paradiese auf der Suche nach einem neuen Heim darstellt. Beide Figuren, am meisten die Adams, sind in Zeichnung und Modellierung so ungeheuerlich übertrieben und misslungen, dass uns die Selbsttäuschung des Künstlers über die Grenzen seiner Begabung unbegreiflich erscheint. — Zu gleicher Zeit haben *Heinrich* und *Ulrich Hübner,* die Enkel des bekannten Alt-Düsseldorfer, später Dresdener Meisters

Julius Hübner, eine Anzahl von Bildern ausgestellt, deren Motive dem Seebade Warnemünde entnommen sind. Beide sind entschiedene Vertreter der modernen Richtung. Heinrich ist Figurenmaler, der uns alte und junge Fischer und Schiffer und ihre weiblichen Angehörigen im Freien und in geschlossenen Räumen vorführt, auf Grund sorgfältiger Naturstudien, aber etwas leblos und langweilig in der Auffassung. Ulrich, der Landschaftsmaler, ist flotter und lebendiger; aber seine Malweise ist noch sehr ungleichmässig und unruhig, was besonders bei der Behandlung grosser Flächen störend zu Tage tritt. — Als Vierter hat sich an der Ausstellung der Bildhauer *Richard Engelmann* beteiligt, der zum erstenmal in Berlin erscheint. Er hat mehrere Jahre in Florenz im Anschluss an Böcklin und an die Bildhauer des Quattrocento gearbeitet und dann seine weitere Ausbildung in Paris bei Dampt und Rodin gesucht. Von seinen ausgestellten Arbeiten verdienen die unter florentinischem Einfluss entstandenen, besonders die Büsten eines Kriegers und eines Philosophen, den Vorzug, während die Gestalt eines „Verdammten“, der unter einer sich hinter und über ihm wölbenden Gipsmasse, anscheinend den Flammen des Höllenpfuhls, zusammenbricht, nur eine rein äusserliche Nachahmung der kapriciösen Art Rodin's zeigt.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

⊙ Der *Streit in der Berliner Künstlerschaft* hat nunmehr zu einer offiziellen Konstituierung der Secession geführt, die schon während des Sommers bestanden hatte, ohne jedoch in die Öffentlichkeit getreten zu sein. Der Vorstand der *„Berliner Secession“* — so lautet der Name der neuen Vereinigung — besteht aus den Herren Prof. *Max Liebermann* (1. Vorsitzender), *Oskar Frenzel* (2. Vorsitzender), *Walter Leistikow, Otto H. Engel, Curt Hermann,* Prof. *L. Dettmann* und *Fritz Klimsch.* In dem Rundschreiben, durch das die Begründung des Vereins bekannt gemacht wird, werden auch die Namen der Mitglieder genannt, deren Zahl sich bis jetzt schon auf 68 beläuft. Weitere Mitteilungen enthält das Rundschreiben nicht. Die meisten Mitglieder der Secession sind zugleich Mitglieder des Vereins Berliner Künstler. Ein Austritt aus diesem Verein scheint jedoch nicht in ihrer Absicht zu liegen. Inzwischen hat die Secession ihr Gesuch um Bewilligung eigener Jury und eigener Räume vor die Ausstellungskommission, also die richtige Instanz, gebracht; aber die Ausstellungskommission hat diese Forderungen ebenfalls abgelehnt, und sie musste sie ablehnen, weil sie mit den vom Kaiser genehmigten Satzungen, die nicht willkürlich geändert werden können, in Widerspruch stehen. Nach Mitteilungen, die einer der Führer der Secession, W. Leistikow, in einer Berliner Tageszeitung gemacht hat, ist die Secession zu ihrem Vorgehen nur durch die Absicht bewogen worden, die grossen Berliner Kunstausstellungen, über die in ganz Deutschland und im Auslande eine ungünstige Meinung verbreitet sei, würdiger zu gestalten und den „unleidlichen Verhältnissen, die sich durch das Zusammenarbeiten der Akademie und des Vereins allmählich herausgebildet haben“, ein Ende zu machen. Leistikow glaubt das Heil des Berliner Ausstellungswesens nur davon erwarten zu können, dass die Leitung der Ausstellungen wieder allein in die Hände der Akademie zurückgegeben werde. Demgegenüber ist zu bemerken, dass dieselbe Kritik Jahrzehnte lang gegen die Akademie gerichtet worden ist und 1891, hauptsächlich auf Betreiben A. v. Werner's, zu der jetzt in Kraft stehenden Organisation des Ausstellungswesens geführt hat, das dem Verein Berliner Künstler für seine Arbeitsleistung auch die Hälfte des Reingewinns sichert. Es mag auch daran erinnert werden, dass die vorjährige Berliner Ausstellung einen Überschuss von 50000 M. gebracht hat, was keine andere deutsche Kunstausstellung zu ihren Gunsten anführen kann, und dass auch die vorjährige Münchener Ausstellung im In- und Auslande keineswegs so günstig beurteilt worden ist wie ihre Vorgängerinnen. Das Bedauerlichste an dem ganzen Streite ist, dass die Secession beschlossen hat, sich an der diesjährigen Ausstellung in Berlin nicht zu beteiligen, wenn ihre Forderungen nicht noch nachträglich bewilligt werden sollten. Eine eigene Ausstellung zu veranstalten, scheint für dieses Jahr noch nicht in den Absichten der Secession zu liegen, weil die Zeit zur Vorbereitung zu kurz ist, auch ein geeignetes Ausstellungslokal fehlt, da selbst die Räume von Keller & Reiner, die zuerst und wohl auch allein in Betracht kommen, für 68 Künstler nicht genügen. Ein eigenes Ausstellungsgebäude in guter Stadtgegend zu errichten, ist aber bei der jetzt in Berlin herrschenden Grundstücksspekulation eine Unmöglichkeit, und nach den Münchener Erfahrungen kann man auch nicht daran denken.

VERMISCHTES.

*** Der Maler *William Pape* in Berlin hat vom Kaiser den Auftrag erhalten, die diesjährige Investitur der Ritter vom Schwarzen Adlerorden, an der Adolf v. Menzel teilnehmen wird, auf einem grossen Bilde darzustellen.

München. — Eine starke Anregung zur Verbesserung des Exterieurs unserer Petroleumlampe haben Wilhelm & Lind gegeben, deren in Münchener Blättern besprochene Lampe direkt selbst eine Verbesserung ist. Der Lampenfuss baut sich in der allernatürlichsten Weise so auf, dass er wirklich bequem ist und dass man mit voller Hand den Ständer umfassen kann, ohne auf Knuppeln und plastische Ornamente zu drücken. Der schwache Punkt ist ausser dem etwas hohen Preis die Bassinanlage. Das Bassin ist von Kupferhüllen ganz umgeben, man hat keine bequeme Kontrolle in jedem Augenblick über dasselbe. Zu richtiger Lösung dieser Frage bietet sich auf die in Rede stehende Anregung hin ein weites Feld der Bethätigung für das Kunstgewerbe! Überhaupt verdient die neue Lampe nach Beseitigung dieser und noch einer anderen Kleinigkeit hunderttausendfach aus wohlfeilstem Material hergestellt zu werden, damit sie zur Veredelung des Geschmacks eine recht grosse und billige Verbreitung finde.

Rom. — Parlament und Municipium von Rom haben vor kurzem einmütig die *Niederlegung des Palazzetto di San Marco* mit dem anstossenden Garten beschlossen. Allerdings wird es ja noch lange dauern, bis die Arbeiten am Denkmal Victor Emanuel's diese Zerstörung notwendig machen werden, aber man zittert schon jetzt vor der Modernisierung der ehrwürdigen Piazza di Venezia. Auch der Palazetto stammt bekanntlich aus der Zeit Paul's II., wie die zahlreichen Wappen bezeugen, und ist mit dem mittelalterlichen festen, zinnengekrönten Kastell der Barbo aufs engste verbunden. Platz und Palast, Kirche, Hof und Garten, welch ein einzigartiges Beieinander! Und alles das soll einer jener modernen Riesenbauten zerstören, die den Charakter des alten Rom heute in gewissen Stadtteilen leider ausschliesslich bestimmen. Eben fängt auch die öffentliche Meinung an, ihre Stimme gegen solchen Vandalismus zu erheben. Aber zunächst ist die Erhaltung der Piazza di Venezia in ihrer historischen Grösse und Schönheit allein auf die Hoffnung gegründet, dass über der Vollendung des gigantisch geplanten Königsdenkmals noch lange Jahrzehnte vergehen werden. *E. St.*

München. — Am Sonntag vor Weihnachten haben die *Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk* am Maximiliansplatz eine Verkaufs- und Ausstellungshalle eröffnet, die unten aus einem Laden, im ersten Stockwerk aus einer Flucht von Zimmern besteht. Die letzteren werden nach und nach total wohnlich mit Zimmern (Salons, Schlafstube, Küche u. s. w.) eingerichtet. Riemerschmid hat die Treppe entworfen, Pankok einige Räume mit originellen stilisierten Tierfriesen versehen. Ein grosses farbiges Glasfenster von Bruno Paul ist in einem Zimmer untergebracht, in einem anderen hängt eine grosse Wanddekoration, eine Landschaft von Schultze-Naumburg, die aber für diese Stubenverhältnisse zu mächtig gedacht und gemalt ist. Dieses Lokal lässt übrigens deutlicher als die Ausstellungen im Glaspalast die charakteristischen Mitarbeiter am Münchener modernen Kunstgewerbe erkennen und macht die führenden Elemente ersichtlich, allerdings teilweise mehr durch die Quantität als durch Qualität. Riemerschmid und Pankok sind die Hauptmöbelbauer, der letztere ist künstlerisch feiner und phantasievoller als jener. Schultze-Naumburg ist mit ein paar guten Sachen vertreten, einem Lesetisch und einem Küchen- oder Korridorschrank. Beide Möbel sind gesund. Bartsch bewahrt einen etwas trockenen Gleichmut, während Petrasch wahre Orgien mit Form, Färbung und Beschlag feiert. Die Möbelbauer sind damit zunächst erschöpft. Wanduhren in Schwarzwälder Art von Ringer sind sehr zahlreich und gut vertreten, neu und originell die hölzernen Pendulen von Morawe; ebenso neu und durch Äusserung feinen Geschmacks anregend sind Damenhüte von Fräulein Graf. Die Kleinplastik vertreten gleichwertig v. Gosen, Frau Hartmann Burger und Habig. Zur Kleinplastik gehören genau genommen auch die Hand-, Wand- und Deckenleuchter in Eisen, Kupfer, Bronze, Messing, dann die prachtvoll patinierten Gefässe von Berner, die Tischglocken und Thürklopfer, dann die vielen Gefässe von Wilhelm & Lind, Winhardt & Co. und Heinicken & Lohr. Alle die bekannten Heider- und Läuger-Vasen sind natürlich auch zu sehen, sowie manche neue Töpferarbeit von Schmuz-Baudiss. Endlich die Stickereien, die teils von Obrist selbst, teils nach Entwürfen verschiedener von den Vereinigten Werkstätten ausgeführt sind. Die Stickereiabteilung der letzteren verfügt jetzt über zahlreiches und eingeschultes Personal, so dass ihre Leistungen sich ganz bedeutend gehoben haben und schlankweg als gut bezeichnet werden dürfen. Man prognostiziert dem neuen Schritt an die Öffentlichkeit alles Gute, nur stösst man sich allgemein an die in der That ungerechtfertigt hohen Preise.

⊙ Zu Ehren *Adolf von Menzel's* aus Anlass der kaiserlichen Auszeichnung durch Verleihung des Ordens vom Schwarzen Adler hat der Verein Berliner Künstler am 9. Januar ein Festmahl veranstaltet, an dem etwa 200 Personen teilnahmen. Das Hoch auf Menzel brachte A. v. Werner in einer längeren Rede aus, in der er eine Charakteristik der Menzel'schen Kunst entwarf. Der Gefeierte dankte mit einem Hoch „auf die jetzige Zeit und die Männer der jetzigen Zeit", die ihm neidlos so viele Ehren und Auszeichnungen erwiesen. Als Abgesandter der deutschen Kunstgenossenschaft und zugleich des Wiener Künstlervereins war der Bildhauer Prof. R. Weyr aus Wien erschienen, der ein Hoch auf die deutsche Kunst ausbrachte. An den Kaiser, als „den hohen Beschützer deutscher Kunst", wurde ein Huldigungstelegramm abgesandt.

VOM KUNSTMARKT.

Die Sammlung Leszczyc-Suminski in Tharandt. Vor einigen Jahren wohnte ich der Versteigerung Doetsch in London bei. Es waren im Katalog viele berühmte Namen angeführt und alles mögliche gethan, um den Glauben zu erwecken, dass es sich um eine der bedeutendsten Versteigerungen der Neuzeit handle. Bekanntermassen fiel die Sache auf die grausamste Weise durch, die ersten Bilder gingen um ein paar Grochen sozusagen ab, Werke, deren Rahmen 500 M. gekostet hatten, wurden im ganzen für drei Guineen losgeschlagen. Das Publikum kannte augenscheinlich die Sammlung, deren „Juwelen" ihm höchst verdächtig vorkamen, und wohl um sich dafür zu rächen, dass ihm hier das Reinfallen auf unechte Ware zugemutet werde, hatte es nicht einmal Erbarmen für die paar guten Sachen. Als neulich ein mehr begeisterter als kunstverständiger Freund auf mich losstürmte mit überschwenglichen Reden von einer beispiellosen Sammlung! herrlichen Erhaltung! vielen Millionen Wert! was denken Sie, — allein sieben Raphael's! — da mahnte ich an die Sammlung Doetsch, und beruhigte ihn mit der Versicherung, dass die Möglichkeit von sieben bislang der Wissenschaft gänzlich unbekannten „Raphael's" überhaupt nicht bestehe. Doch alles half nichts, ich musste hinaus nach dem Schloss Tharandt, um die Sammlung Leszczye-Suminski zu besichtigen! — Mit den „Raphaels" war schon es, wie ich dachte, aber der Katalog weist auch noch andere gute Sachen auf; z. B. 3 Giotto di Bondone, 3 Mantegna, 6 Lionardo da Vinci, 11 Allegri, 1 Hubert van Eyck, 3 Memlinc, 15 Rubens, 5 Hals, 6 Brouwer, 7 A. Cuyp, 4 Velasquez, 5 Dürer u. s. w. Auch die Kleinkunstgegenstände, die Möbel, die Betten u. s. w. sind inventarisiert. Unter Nr. 889 wird ein grosser Eichenholz-Bücherschrank angeführt; der wird gleich „voll Bücher" abgegeben. Weiter, Nr. 835 „Grosses Holz-Mosaik-Bild aus Nizza (die drei Freunde Paolo Ucclo (sic), Giotto und Brunalesci (sic) sind darauf), verfertigt von Architekt Brunalesci, dem ersten Erfinder solcher Holzmosaiken, anno 1300!" Dass nach einem Blick in den Katalog man es nicht mehr nötig hat, die Sammlung selbst anzusehen, ist wohl klar, und vielleicht verlohnte es sich auch nicht einmal der Mühe, ein gedrucktes Wort darüber zu verlieren. Aber die Nachlassverwaltung verbreitet auf geheimnisvolle Weise aufregende Kunde von dieser Sammlung, ohne verräterische Einzelheiten anzugeben, besonders aber ohne den Katalog an öffentliche Museen zu versenden, so dass erst vorgestern Berlin seinen Abgesandten hergeschickt hat. Als Menschenfreund möchte ich weiteren Abgesandten aber das Reisegeld und die Mühe ersparen. Die Sammlung ist geradezu beispiellos schlecht. Der Katalog wurde von irgend jemand ohne jede Korrektur mit den Bezeichnungen, die der verstorbene Herr Graf gegeben hatte, verfasst. Der verstorbene Herr Graf ist aber ein psychologisches Rätsel! Was er sich wohl gedacht haben mag bei der Erwerbung von, nicht einmal Fälschungen, nein, ganz miserablen neuen Kopien nach bekannten Bildern (z. B. Wiener Allerheiligenbild von Dürer, Dame, die sich die Hände wäscht, von Ter Borch, Dresden u. s. w.), möchte man wissen! Solche Bezeichnungen wie Giov. Bellini, Madonna (316h), Lionardo da Vinci, Trauernde Madonna (315h), Allegri, Heilige Nacht (98b), D. Bouts, Maria und Magdalena (411i), Rubens, Urteil Salomonis (4a), Van Dyck, Mater Dolorosa (199c), Murillo, Bischof Palafot (222d) und hundert andere übersteigen einfach alle Begriffe. Von den beinahe 500 Gemälden sind es höchstens 20, bei denen es sich überhaupt lohnt, sie anzusehen. Mir fielen eine Landschaft von Hobbema (?) und ein Stillleben von Heeda auf, doch will ich nicht gesagt haben, dass sie bei einer näheren Prüfung unbedingt Stich halten können.

H. W. SINGER.

Einladung zur Beschickung

der fortdauernden Kunstausstellungen der vereinigten süddeutschen Kunstvereine.

Die vereinigten Kunstvereine des süddeutschen Turnus: **Augsburg, Bamberg, Bayreuth, Fürth, Heilbronn, Hof, Nürnberg, Regensburg, Stuttgart, Ulm, Würzburg** veranstalten auch im Jahre 1898/99 gemeinschaftliche permanente Ausstellungen, zu deren recht zahlreicher Beschickung die verehrlichen Künstler hiermit freundlichst eingeladen werden. **(Jahresumsatz über M. 100.000.—.)** Die Bedingungen, sowie Anmeldeformulare, ohne welche keine Aufnahme von Werken stattfindet, sind zu beziehen von dem mit der Hauptgeschäftsführung betrauten [1393]

Württemb. Kunstverein in Stuttgart.

Kunst-Auktion von C. G. Boerner in Leipzig.

Dienstag, den 24. Januar 1899.

Mehrere Sammlungen von Kupferstichen, Radierungen und Holzschnitten alter Meister,

darunter zahlreiche seltene [illegible]

[illegible] **Reiches Werk des D. Chodowiecki.**

Katalog gratis zu beziehen [illegible]

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.

Soeben erschienen: Katalog Nr. 106

Kunstgeschichte u. Architektur

4257 Nrn.

Zusendung gratis und franko.

Köln a. Rh. **J. M. Heberle**

[1431] **(H. Lempertz' Söhne.)**

Verlag von **E. A. Seemann** in **Leipzig.**

Soeben erschien und ist durch alle Buchhandlungen, sowie durch die Verlagshandlung zu beziehen:

Register

zur

Zeitschrift für bildende Kunst.

Neue Folge. Band I—VI.

Preis M. 6.—.

Früher erschienen **Register**

Band	I—IV	=	M. 1.50,
„	V—VIII	=	„ 2.—,
„	IX—XII	=	„ 1.40,
„	XIII—XVI	=	„ 2.40,
„	XVII—XIX	=	„ 2.40,
„	XX—XXIV	=	„ 4.—.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Berühmte Kunststätten

Band I: Vom alten Rom, von Prof. Dr. E. Petersen.

10 Bogen mit 1[illegible] Abbildungen. Eleg. kart. M. [illegible]

Band II: Venedig, von Dr. Gustav Pauli.

10 Bogen mit 1[illegible] Abbildungen. Eleg. kart. M. [illegible]

Band III: Rom zur Renaissancezeit, von Dr. E. Steinmann.

11 Bogen mit [illegible] Abbildungen. Eleg. kart. M. [illegible]

Band IV: Pompeji, von Prof. Dr. R. Engelmann.

7 Bogen mit [illegible] Abbildungen. Eleg. kart. M. [illegible]

Es handelt sich hier nicht um sogenannte „[illegible]bilder", d. h. einen Führer durch Straßen und Plätze, Museen und sonstige Sehenswürdigkeiten. Vielmehr ist [illegible] ein historisch kunstgeschichtlicher Essay, der in die geistige Atmosphäre der Hauptkunststätten einführt und den [illegible] Genuß der Kunstwerke anleiten soll. Der reisende Kunstfreund wird in diesen reich illustrierten, mit feinem Kunstverständnis hergestellten Lunsbertchen angenehm plaudernde Begleiter finden [illegible] gern ein Plätzchen neben dem [illegible] gönnen. Wie dieser den materiellen Bedürfnissen, dient jener den geistigen Interessen des gebildeten Reisenden [illegible] ihm später die Erinnerungen an das Gesehene lebendig zu erhalten oder neu aufzufrischen.

In Vorbereitung befinden sich folgende [illegible]: **Florenz, Dresden, Siena, Nürnberg, München, Paris, London, Belgien, Holland** [illegible] in Aussicht genommen.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstrasse 15.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 13. 26. Januar.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an

DIE REMBRANDT-AUSSTELLUNG IN DER ROYAL-ACADEMY IN LONDON.

Die Königliche Akademie hat ihren Besuchern und Gönnern im Laufe der dreissig Jahre, in denen sie Ausstellungen veranstaltet, schon manche Überraschung bereitet, wohl aber kaum eine grössere wie in diesem Jahre durch die Rembrandt-Ausstellung. Gerade als ob durch die Ausstellung in Amsterdam eine gewisse Herausforderung an England ergangen wäre, hat letzteres den Handschuh aufgenommen und ziemlich unzweideutig geantwortet: „Eure Ausstellung war eine höchst gelungene, aber wir in England können ohne Hilfe des Auslandes dasselbe leisten!" So ist es denn der hiesigen Akademie gelungen, die Wände von vier grossen Sälen mit Bildern von Rembrandt zu bedecken, und ausserdem noch einen fünften Saal mit Zeichnungen des Meisters auszuschmücken. Einige der letzteren (174—198) stammen allerdings aus der Sammlung von M. Léon Bonnat in Paris, aber abgesehen hiervon und mit Ausnahme von sechs Gemälden, welche auswärtige Museen und Privatpersonen vom Kontinent sandten, kommt der übrige Rest aus englischem Besitz ganz allein.

Aus nicht englischem Besitz stammen: Von A. Bredius geliehen: „Das Porträt von des Meisters Mutter" (Nr. 1), dann „Eine alte Frau im Gebet" (Nr. 24), und drittens „Eine Frau bei der Toilette" (Nr. 76). Die Glyptothek Neu-Carlsberg in Kopenhagen sandte „Ein junger Mann lesend" (Nr. 19), das Czartoryski-Museum in Krakau „Eine Landschaft", und Dr. C. Hofstede de Groot das „Porträt von des Meisters Schwester" (Nr. 26).

England ist stolz darauf, dass trotz aller lockenden Versuchungen dennoch im Laufe eines so langen Zeitabschnittes von den wirklich bedeutenden Werken des Meisters nur ein verhältnismässig kleiner Teil über das Wasser entführt werden konnte, während die Hauptschätze im Besitz der grossen Familien des Landes verblieben sind. Als Ausnahme hiervon sind zu erwähnen: Das prachtvolle Werk aus der Ashburnham-Sammlung, das nach Berlin verkauft wurde, das Gemälde aus der Warwick-Galerie, welches nach New York wanderte, und ausserdem etwa vier bis fünf jetzt in Paris befindliche Bilder. Die übrigen dreissig Rembrandt's, die über das grosse Wasser zogen, waren keine Werke ersten Ranges, sondern besassen in der Mehrzahl nur ein vorwiegend historisches Interesse. Jedenfalls hat diese Ausstellung den Beweis geliefert, dass kein Land der Welt, soweit es sich um Privatbesitz von „Rembrandt's" handelt, mit England zu konkurrieren vermag.

Selbstverständlich konnten viele Meisterwerke aus englischen Sammlungen bereits in Amsterdam bewundert werden. Abgesehen von den beiden Hauptwerken Rembrandt's, welche das Rijks-Museum der Amsterdamer Ausstellung geliehen hatte, und denen London kaum Gleichwertiges an die Seite stellen kann, ist die hiesige Veranstaltung aber vielleicht deshalb noch interessanter, weil viele der besten englischen Bilder niemals zur öffentlichen Besichtigung gelangten, und einige sehr schwer oder überhaupt nicht zugänglich waren.

Es kann sich hier nur darum handeln, auf diejenigen Werke aufmerksam zu machen, die selbst im eigenen Lande — mit Ausnahme von Fachleuten — so gut wie unbekannt waren. Hierher gehören: Lord Derby's „Fest Belsazar's" (Nr. 58) und die „Kreuzabnahme" (Nr. 94), vom Herzog von Abercorn geliehen. Um der Wahrheit die Ehre zu geben, das erstere ist eins der nicht allzu anziehenden Werke

des Meisters. Es lässt die Fehler erkennen, welche seine räumlich grossen und umfangreichen Arbeiten aus jener Epoche charakterisieren. Das Bild ist etwa 1636 entstanden, und der Kopf Belsazar's bildet eine Wiederholung des wenig angenehmen Typus, den wir aus der Münchener Galerie als „Ein Orientale im Profil" kennen. Von „sichtbarer", und nicht unsichtbarer Hand ist das „Mene Tekel" an die Wand geschrieben. Trotz aller seiner Mängel stellt das Bild mit den anderen lebensgrossen Figuren dennoch ein Werk dar, das nur Rembrandt geschaffen haben kann. Obgleich endlich der König als eine geradezu abstossende Figur bezeichnet werden muss, so sind doch einzelne der Festgenossen ebenso sympathisch wie ausdrucksvoll dargestellt.

Bedeutend interessanter ist die Kreuzabnahme. Dies Bild scheint im allgemeinen so wenig bekannt gewesen zu sein, dass es nicht einmal in Michel's sonst so vorzüglichem Werk genannt wird. Im Jahre 1650 gemalt, gehört es in eine Zeit, in welcher der Meister seine Kunst nach jeder Richtung hin beherrschte. Auch hier sind die Figuren lebensgross. Im Vordergrund ruht der Leichnam des Herrn auf einem weissen Tuche, unterstützt von Joseph von Arimathia, einer ehrwürdigen Figur mit wallendem Barte, wie sie in den Bildern jener Epoche Rembrandt's häufiger vorkommt. Zur Rechten sehen wir die Jungfrau Maria in einem schön drapierten roten Gewande. Am Fusse des Kreuzes steht die interessanteste Gestalt der gesamten Komposition, Maria Magdalena, und zwar so jung, dass man sie fast als Kind ansehen muss. In ihrem kindlichen Gesicht findet sich kaum ein Zug, der auf irgend eine konventionelle Auffassung hindeutet, kein herzzerreissender Schmerz, sondern nur ein rührender Blick der Trauer ist zu entdecken.

So gut wie unbekannt ist ebenfalls Mr. Charles Morrison's „Porträt einer jungen Frau" (Nr. 93). Dies Bild aus Basildon, das vielfach unter dem Titel „des Meisters Tochter" figuriert, stellt wohl unzweifelhaft Hendrickje Stoffels dar. Es kann unbedingt als eins der schönsten Werke des Meisters bezeichnet werden und vermag jedenfalls mit dem gleichen Sujet im Louvre den Vergleich auszuhalten. Vielleicht lässt sich über das im Katalog angegebene Jahr 1665 streiten. Da aber ersterer den Vermerk trägt „Unter Revision", so dürfte anzunehmen sein, dass gegen Ende der Ausstellung der amtliche Katalog einige Berichtigungen erfahren soll. Wenn auch gerade die Londoner Ausstellung, als Supplement der Amsterdamer, in Bezug auf überraschende Richtigstellungen in einigen Punkten, nicht allzuviel bieten wird, so wird sie doch unter allen Umständen manche, den Rembrandtforschern willkommene Resultate zeitigen.

Unter den anderen weniger bekannten Gemälden — ein Ausdruck, der natürlich nur relativ gilt — soll noch hervorgehoben werden: „Der Kaufmann" von Lord Feversham, „Die Dame mit dem Papagei" oder auch „Katharina Hoogh" genannt, aus dem Besitz von Lord Penrhyn. Ersteres trägt das Datum 1659, letzteres 1657. Alsdann ist zu erwähnen: Lord Ilchester's berühmtes Selbstporträt des Meisters aus dem Jahre 1658, das in manchen Beziehungen als unübertroffen gilt. Das im Katalog mit Nr. 55 bezeichnete Bild „Porträt einer jungen Dame", 1635 datiert, und Lord Leconfield gehörig, dürfte wohl bisher Schloss Petworth niemals verlassen haben. Es ist das Gemälde, welches Bode mit Recht für das Pendant hält zu dem in der Sammlung des Grafen Pourtalès in Paris befindlichen Bilde. Wie bedauerlich, dass jenes mutmassliche Pendant „Ein junger Mann" hier nicht zum unmittelbaren Vergleich gestellt werden konnte. In diesem Falle würde Bode's Ausspruch allgemeine Bestätigung in England gefunden haben. Sicherlich stellt das Porträt der Dame eine der hübschesten, interessantesten und anziehendsten Persönlichkeiten dar, die Rembrandt jemals gemalt hat. Alle Details sind zudem meisterhaft durchgeführt. Lord Cowper's „Porträt eines Mannes" (Nr. 72) giebt uns das höchst animierte Bildnis eines jungen Mannes, der zu anderen, aber auf dem Bilde nicht sichtbaren Personen zu sprechen scheint. Dies Werk aus dem Jahre 1644 wird für den grössten Schatz in der Pashanger Galerie gehalten und gehört zweifellos überhaupt zu den bedeutendsten Schöpfungen des Meisters.

Wenn auch vielleicht von den 102 Gemälden und von den 106 Skizzen, Zeichnungen sowie Entwürfen, welche die Londoner Royal-Academy zusammengebracht hat, einzelne von Schülern herrühren, so sind doch darunter etwa neunzig unangreifbare Werke von Rembrandt's Hand, und von diesen ist wiederum die Hälfte unbedingt erstklassig.

Seit langer Zeit nicht gesehen, und auch nicht nach Amsterdam geschickt, waren endlich: Lord Brownlow's interessantes frühes Werk des Meisters „Isaac und Esau" (Nr. 9), Lord Scarsdale's „Alter Mann" (Nr. 12), ungefähr 1645 gemalt, Mr. Beaumont's „The Tribute Money", der Zinsgroschen (Nr. 21) und vor allem „Porträt des Meisters" (Nr. 18) in dem Besitz von Lady Rothschild. Das letztere stammt annähernd aus derselben Zeit wie das mehr bekannte Meisterwerk aus der Sammlung des Grafen Ilchester. Unter den Landschaften ist ganz besonders Nr. 40 im Katalog, Lord Lansdowne's berühmte „Mühle" hervorzuheben, eins der schönsten Beispiele von des Meisters Kunst und seiner Methode, Sonnenlicht und tiefen Schatten zu behandeln.

Wie bereits im Eingange erwähnt, liegt hier nicht die Absicht vor, die bekannten und zur Besichtigung eingesandten Werke auch nur zu registrieren. In dieser Hinsicht muss auf den Katalog verwiesen werden,

der allen Forschern, Kennern, Liebhabern und Sammlern ebenso willkommen wie unentbehrlich sein dürfte. Derselbe enthält in der Vorrede einen kurzen Abriss des Lebens und der Kunstthätigkeit Rembrandt's. Dann folgt ein beschreibendes und erklärendes Verzeichnis der ausgestellten Werke, nach fortlaufenden Nummern und in der Hauptsache im Interesse des besuchenden Publikums geordnet. Und diesem wurde ein chronologischer Index, und endlich eine Liste hinzugefügt, welche ein Namensverzeichnis der augenblicklichen Besitzer aufweist. Wie aus den Erläuterungen geschlossen werden kann, steht kaum zu erwarten, dass der jetzige Besitzstand sich erheblich ändert, denn gerade die englischen Bilder bilden in der Mehrzahl einen integrierenden Teil des Majoratseigentums der grossen Familien.

Unter den 102 Ölbildern sind elf Selbstporträts des Meisters vorhanden, in denen wir ihn zu allen Perioden seiner Künstlerlaufbahn vor uns sehen. Das frühest datierte derselben zeigt uns den jungen Rembrandt im Alter von 26 Jahren, während das letzte aus dem Jahre 1665 stammt. Zwei Porträts sind im Katalog ohne Jahreszahl angeführt, aber jedenfalls müssen sie vor 1632 gesetzt werden. Aus dem Jahre 1633 weist der Index nur eine Arbeit, allein ein Meisterwerk auf. Es ist dies das der Königin Victoria gehörige Bild „Der Schiffsbaumeister und seine Frau".

So wie in Amsterdam, so werden sich auch in London in den kommenden Monaten die ersten Fachautoritäten ein Rendez-vous geben, und es kann wohl mit Sicherheit angenommen werden, dass uns wiederum durch Bode, Bredius, Hofstede de Groot und andere Kunstgelehrte wichtige Beiträge zur Rembrandt-Forschung beschert werden. *O. v. SCHLEINITZ.*

BÜCHERSCHAU.

† **Kunstgeschichte in Bildern.** Systematische Darstellung der Entwicklung der bildenden Kunst vom klassischen Altertum bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. *Abteilung III. Die Renaissance in Italien.* Bearbeitet von *G. Dehio*, Professor an der Universität Strassburg. Leipzig, E. A. Seemann, 1898.

Als eine gründlich neugestaltete, vermehrte und verbesserte Ausgabe der „Kunsthistorischen Bilderbogen", zu denen die früheren Auflagen der Springer'schen Grundzüge der Kunstgeschichte als Text dienten, ist die „Kunstgeschichte in Bildern" zu betrachten, von der uns als erste Probe der dritte von G. Dehio bearbeitete Teil „Die Renaissance in Italien" vorliegt. Er zeigt uns auf 110 Foliotafeln eine Unzahl der hervorragendsten italienischen Kunstwerke, die uns in der That einen vollständigen Überblick der Entwicklung der italienischen Renaissancekunst bieten. Die Auswahl ist vorzüglich getroffen und die Abbildungen stehen zum grössten Teil auf der Höhe der modernen, so weit vorgeschrittenen Reproduktionstechnik. Die „Kunstgeschichte in Bildern" zeichnet sich gegenüber den früheren Ausgaben der „Kunsthistorischen Bilderbogen" nicht nur durch die bessere Ausstattung und den grösseren Umfang aus, sondern auch durch die streng systematische Anordnung der Abbildungen — Architektur, Skulptur und Malerei sind die drei gesonderten Hauptabteilungen —, die es ermöglicht, mit Hilfe der beigegebenen Register einzelne Stücke leicht und schnell aufzufinden. Das gesamte Werk wird in fünf Teilen erscheinen, der vorliegende inbegriffen, von denen die beiden ersten das Altertum und das Mittelalter behandeln, während die beiden letzten der Renaissance ausserhalb Italiens und der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts gewidmet sind. Bei dem verhältnismässig billigen Preise wird die neue Publikation gewiss viele Liebhaber finden.

† **Zeitschrift für Bücherfreunde.** II, 7. Velhagen & Klasing.

Die Zeitschrift für Bücherfreunde, die wir schon zu wiederholten Malen rühmend erwähnt haben, beginnt mit Heft 7 den zweiten Band des laufenden zweiten Jahrgangs. Auch dieses Heft zeichnet sich wieder durch gediegene, geschmackvolle Ausstattung und interessante Artikel aus. Dr. Franz von Weinitz eröffnet die Reihe mit einer vortrefflichen Arbeit über den genialen Berliner Illustrator, Theodor Hosemann, Fedor v. Zobeltitz bespricht die zahlreichen litterarischen Erscheinungen über die fabelhafte Päpstin Johanna, welche seit dem 15. Jahrhundert bis in die neuere Zeit auf dem Büchermarkt aufgetaucht sind, und W. L. Schreiber beginnt eine umfangreichere Arbeit über die Totentänze. Diesen grösseren, reich illustrierten Aufsätzen folgen einige kleinere Artikel. Professor Dr. A. Klette ergreift das Wort über die Streitfrage des Geburtsjahres Heinrich Heine's, Dr. J. Loubier behandelt „Französische Originalzeichnungen für Wandteppiche aus dem XV. Jahrhundert", und Dr. A. Schulze „Eine neue deutsche Bibliographie". Eine in vielfacher Beziehung anregende Chronik schliesst das Heft ab. Als willkommene Beilage ist der seinerzeit vielbesprochene, berühmte Brief in Faksimiledruck beigegeben, den Bismarck über seine religiöse Stellung und die bekannte Photographie, die den Fürsten mit Pauline Lucca zeigt, an den Gutsbesitzer Herrn Andrae-Roman schrieb. An Vielseitigkeit lässt also auch dieses Heft nichts zu wünschen übrig. Dem verdienstvollen Unternehmen wünschen wir einen gleich guten Fortgang.

† **Sammlung Göschen Nr. 74 und 80.** *Die Baukunst des Abendlandes* von Dr. *Karl Schaefer* und *Stilkunde* von *Karl Otto Hartmann.*

Die kleinen uns vorliegenden Bändchen der beliebten Sammlung Göschen sind sehr zu empfehlen. Es sind kurze Leitfaden, welche in gedrängter Kürze unter Hervorhebung des Hauptsächlichsten einen Überblick über den behandelten Stoff geben. Die klare und übersichtliche Fassung des Textes, den zahlreiche Abbildungen erläutern, macht die kleinen Kompendien sowohl zum Selbststudium passend, als zum Unterricht an höheren Lehranstalten, ihr Inhalt bietet auch eine solide Grundlage für eingehendere Fachstudien.

„Vasari's Lives of the Painters." London, George Bell & Sons. Quartausgabe. Herausgegeben von *E. H.* und *E. W. Blashfield* und *A. A. Hopkins.*

Der Text ist in der Hauptsache der von Mrs. Jonathan Foster's Übersetzung (Bohn's Ausgabe) mit einigen verbesserten Stellen nach neueren Informationen. Gleichfalls finden sich in dem Buche mehrere Originalaufsätze über Vasari. Das Hauptverdienst der Arbeit besteht in den zahlreichen Anmerkungen, in denen das Resultat der neuesten Forschungen niedergelegt und zusammengefasst

wurde. Viele Thatsachen über die angeführten Bilder und die betreffenden Meister sind durch Material aus Bibliotheken und aus Privatgalerien teils bestätigt, teils richtig gestellt worden. ♂

Christ and His Mother in Italian Art. London, [illegible] Sands & Co. Herausgegeben von *Julia Cartwright* (Mrs. Ady).

Dieser grosse Folioband ist mit verschwenderischem Luxus ausgestattet, und repräsentieren die 50 vorhandenen Photogravüren die italienische Kunst in guter Auswahl. Das Titelblatt zeigt uns die Madonna del Gran Duca. In der Hauptsache liegt das Verdienst nicht in der Vorführung der auch an vielen anderen Stellen schon besprochenen Gemälde, sondern in der Bekanntgebung von solchen Werken Fra Angelico's, Filippo Lippi's, Lorenzo Lotto's, Luca Signorelli's und anderer Meister, die erst in letzterer Zeit zu ihrem vollen Recht und Würdigung gelangten. So finden wir hier z. B. das ausserhalb Englands so gut wie unbekannte, frühe Werk Correggio's, „Christus nimmt Abschied von seiner Mutter“, aus dem Besitze von Mr. Benson. ♂

The Art of Painting in the Queens Reign. By *A. G. Temple.* London, Chapman & Hall.

Das vorliegende Buch ist von Mr. Temple, dem Direktor der städtischen Galerie Londons, „The Guildhall Art Gallery“, verfasst und giebt einen vortrefflichen Überblick über die gesamte englische Schule während der Regierungszeit der Königin Victoria, umfasst somit die letzten 60 Jahre. Zur Illustration des Textes sind 77 typische und die Periode bezeichnende Bilder ausgewählt. ♂

„The Three Cruikshanks“ by *Frederic Marchmont.* London, W. P. Spencer.

Dies Buch stellt einen sorgsamen bibliographischen Katalog dar von mehr als 500 Werken, welche durch Isaac, George und Robert Cruikshank illustriert wurden. Die Genannten gehören nicht nur zu den berühmtesten englischen Buchillustratoren, sondern sind auch namentlich erwähnenswert als Kupferstecher und Nachfolger in der Manier Hogarth's. Für Deutschland besitzen sie noch besonderes Interesse, weil sie zum Teil Grimm's Märchen illustrierten. ♂

The Art Annual 1897. Life of *W. Q. Orchardson.* By *Stanley Little.* Im Verlage des Art-Journal.

Das Werk enthält eine Illustration von der frühesten Edinburger Epoche des Meisters bis zu seinen Staatsaufträgen, und somit namentlich die Anführung derjenigen Werke, welche die bildliche Wiedergabe der Jubiläumsfeierlichkeiten bezweckten. ♂

An illustrated Record of the Retrospective Exhibitions held at South-Kensington-Museum.

Dies amtlich herausgegebene Werk enthält 256 Illustrationen von Arbeiten jedes Kunstzweigs, die als Modelle acceptiert wurden, und für die der Staat goldene und silberne Preismedaillen gewährte. Das Buch ist von Mr. John Fischer, Vorsteher der Kensington-Kunstschule verfasst und bei Chapman & Hall herausgekommen. ♂

NEKROLOGE.

Pforzheim. — Am 1. Januar d. J. ist Bildhauer *Otto Hoeflein,* Professor an der Grossherz. Kunstgewerbeschule in Pforzheim nach kurzer Krankheit, 58 Jahre alt gestorben. Hoeflein hat seine künstlerische Ausbildung auf der Kgl. Akademie in München und auf der Kgl. Kunstschule in Stuttgart erhalten. Seit 1877 bis heute ist derselbe an der Grossh. Kunstgewerbeschule hier als Lehrer im Figuren- und Ornament-Modellieren erfolgreich thätig gewesen. Die Anstalt verliert mit ihm eine künstlerisch tüchtig geschulte Kraft, einen pflichttreuen Lehrer und Beamten.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Aus Anlass des preussischen Ordensfestes haben der Direktor der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums Dr. *P. Jessen,* der Direktor der Berliner Nationalgalerie Prof. Dr. *H. v. Tschudi* und der Maler Prof. *M. Koner* den roten Adlerorden IV. Kl. erhalten.

WETTBEWERBE.

Frankfurt a. M. — In dem *Wettbewerb für das Einheits-Denkmal auf dem Paulsplatze* sind die Preise von je 1500 M. den Entwürfen von Architekt Fritz Hessemer und Bildhauer Hugo Kaufmann (München), Architekt Paul Pfann (München) und Bildhauer Professor Augusto Varnesi (Frankfurt a. M.), Architekt Professor Wilhelm Manchot und Bildhauer Professor Augusto Varnesi (Frankfurt a. M.) und Architekt Klaus Mehs und Bildhauer Friedrich Hausmann (Frankfurt a. M.) zuerteilt worden. Die Entwürfe von Bildhauer Arthur Schmidt (Berlin), Bildhauer Fritz Klimsch (Charlottenburg), Architekt Friedrich Sander und Bildhauer Karl Weber (Frankfurt a. M.) wurden zum Ankauf empfohlen. -u-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

London. — Baron Ferdinand von Rothschild's Vermächtnis an das British-Museum. Der verstorbene Baron F. von Rothschild hat dem British-Museum einen Teil seiner Kunstsammlungen unter der Bedingung vermacht, dass dieselben als einheitliches Ganzes, und zwar unter dem Namen „Waddesdon Vermächtnis“ aufbewahrt werden. Der Verwaltungsrat des Instituts hat sich bereit erklärt, auf die Wünsche des Verstorbenen einzugehen. Die in Waddesdon, dem Wohnsitz Baron Rothschild's, früher aufbewahrten Kunstgegenstände — mit Ausnahme der illuminierten Manuskripte — 260 an der Zahl, stellen sämtlich Werke ersten Ranges der Kleinkunst dar. Die Hauptstücke bestehen aus getriebenen Gold- und Silbergegenständen, kunstvollen, antik gefassten Juwelen, Emails, Schnitzereien, Gläsern, Majoliken und Bronzen. Viele der Objekte sind so wertvoll, dass in der Regel Privatleute dieselben ihren Kollektionen nicht einzureihen vermögen. Hierzu kommt, dass sie sich früher in den berühmtesten Sammlungen befanden, so namentlich aus der „Fountaine“-, „Hamilton“-, „Londesborough“-, „Magniac“- und „Spitzer“-Sammlung stammen. Unter den Silber- und Goldschmiedearbeiten ragen besonders die deutschen, französischen und italienischen Renaissance-Werke der Kleinkunst hervor. Als prachtvolle Juwelierarbeit steht die berühmte Chalcedon-Vase obenan, welche, italienischen Ursprungs, etwa im Jahre 1500 entstanden sein dürfte. Ebenso wie dies Stück ist auch eine Lapislazuli-Vase durch reiche und kunstvolle Montierung ausgezeichnet, die namentlich in figurenreichen Gruppen ihren Höhepunkt erreicht. Kleinere Schmuckgegenstände aller Art, zwar in der Manier Cellini's ausgeführt, aber sicherlich aus Augsburg, Nürnberg und anderen süddeutschen Städten herstammend, sind in grosser Anzahl vorhanden. Die gemalten Limoges-Emails sind fast sämtlich Erzeugnisse

des 16. Jahrhunderts. Ausgenommen hiervon ist ein schönes Reliquiarium aus dem 13. Jahrhundert. Das Sujet besteht in Scenen der Geschichte St. Martial's und St. Valerie's. Der erstere ist der Schutzheilige der Stadt Limoges. Mehrere andere kostbare Emails tragen die Signatur „J. P.", welche gewöhnlich Jean Penicaud beigelegt wird, indessen ist es auch möglich, dass der betreffende Goldschmied Jean Poillevé gewesen sein kann. Einzelne der Emailplatten rühren von der Hand von Pierre Reymond her. Unter den Arbeiten befinden sich auch drei Porträts, gemalt von Leonard und François Limousin, ehemals in der Spitzer-Sammlung. Jean Courtois ist durch prachtvolle Schüsseln, mit Malerei von Raphael'schen Sujets, vertreten. Von Holzschnitzereien sind jedenfalls am interessantesten die Büsten von Karl dem Kühnen und seiner Gemahlin. Beide Arbeiten sind zu Lebzeiten der Dargestellten ausgeführt und sollen sich früher in der Sammlung Rudolphs II. in Prag befunden haben. Der Baron Rothschild kaufte sie für 4 Schilling von dem Vater des bekannten Bildhauers Sir Edgar Boehm. Das Prachtstück unter den Gläsern bildet ein ovaler Becher, den Luck von Edenhall hergestellt hat. *v. S.*

Berlin. Im *Königlichen Kunstgewerbe-Museum* findet im Laufe dieser Wochen eine für Berlin wichtige *Ausstellung von Stoffen* statt. Der *Minister für Handel und Gewerbe* hat eine Sammlung alter und neuer Stoffe, einschliesslich der Spitzen und Posamenteriearbeiten, zusammenstellen lassen, welche für die *höhere Webeschule in Berlin* bestimmt ist und dieser überwiesen wird. Dieselbe soll direkt als Unterrichtsmaterial dienen und umfasst daher Proben von Kunstwebereien aus allen Zeiten und Ländern, wobei die Perioden der höchstentwickelten Technik und Muster bevorzugt sind. Auch die moderne Kunstweberei ist reichlich berücksichtigt. Die sehr wertvolle Sammlung ist so umfangreich, dass die älteren und besonders wertvollen Gruppen allein den ganzen Lichthof füllen.

Die Zwintscher-Ausstellung in Wolfframm's Dresdener Kunstsalon. Unter den jüngeren Landschaftern der Dresdener Gruppe fiel auf der Dresdener Kunstausstellung des Jahres 1897 *Oskar Zwintscher* aus Meissen als ein vielversprechendes Talent auf. Er war mit drei Bildern vertreten, von denen die stilisierte Landschaft: „Das Thal" durch die Verleihung einer zweiten Medaille ausgezeichnet wurde. Leider hat der Künstler die Erwartungen, die er damals erregte, nicht ganz erfüllt. Die Kollektiv-Ausstellung einer grösseren Anzahl seiner Werke, die er im Januar dieses Jahres in Wolfframm's Dresdener Kunstsalon arrangiert hatte, lässt nämlich erkennen, dass er gegenwärtig auf ziemlich bedenklichen Abwegen wandelt, die ihn, wenn er nicht bald umkehrt, ins Verderben führen müssen. Seiner ganzen Richtung nach gehört Zwintscher zu der „neuidealistischen" Richtung, welche die schlichte Wiedergabe der natürlichen Vorbilder verschmäht und statt dessen bemüht ist, die Landschaft umzudichten, die Natur zu stilisieren, sie zu dekorativen Zwecken umzuformen und ihren Erscheinungen symbolistische Tendenzen unterzulegen. Dabei begnügt er sich, dem Programm jener Richtung gemäss, nicht mit der Farbenskala, die die Natur bietet, sondern gefällt sich in der gesteigerten Hervorhebung einiger wenigen prägnanten Nuancen und scheut vor den grellsten Effekten nicht zurück. In einzelnen Fällen hat er, wie man zugeben muss, mit diesem Verfahren Glück. Die Schilderung seiner Vaterstadt Meissen mit der Schlossbrücke, in der das infolge des Regens besonders glänzende Rot der Ziegeldächer einen wirksamen Gegensatz zu dem Dunkel des Himmels bildet, ist ohne Zweifel ein stimmungsvolles Werk voll Kraft und Originalität. Auch das grosse Gemälde: „Die Familie" mit dem Blick auf die Albrechtsburg und die zu ihren Füssen liegende Stadt Meissen kann als in dekorativer Beziehung gelungen bezeichnet werden, obwohl man in Bezug auf die Einzelheiten des Bildes nicht sonderlich kritisch vorgehen darf. Unter den mit ausgestellten Bildnissen und namentlich unter den meist älteren Studienköpfen findet sich manches Stück, das für die Befähigung des Künstlers zu einer charakteristischen Auffassung spricht. Indessen liebt er es neuerdings, die Augen seiner Modelle unförmig aufzutreiben; er gelangt infolgedessen zu Karikaturen, über die man die Ähnlichkeit übersieht. Viel schlimmer noch steht es mit Zwintscher's allegorischen Versuchen. An ihnen fällt sofort seine grosse Unselbständigkeit auf und die Sucht, die Eigenheiten seiner Vorbilder noch zu übertrumpfen. In der Ausstellung bei Wolfframm hängen Bilder, in der man nicht nur die Nachahmung Böcklin's und Ludwig von Hofmann's, sondern auch diejenige von Munch und Sascha Schneider und schliesslich sogar diejenige Laermann's sofort erkennen kann, und doch hat Zwintscher in keinem dieser Werke die Vorzüge jener Maler erreicht, sondern er bleibt in jeder Beziehung hinter ihnen zurück. Keines der hier in Rede stehenden Gemälde bietet inhaltlich etwas Neues, und das Alte ist ohne grossen Aufwand von neuen Gedanken wiedergegeben. Einmal aber wollte Zwintscher wenigstens in sachlicher Hinsicht etwas Neues, noch nie Dagewesenes schaffen, und so setzte er sich hin und malte „das Gespenst unseres Jahrhunderts", d. h. eine Vision der grossen Masse niederen Volkes, das in hellen Haufen, Männlein und Weiblein durcheinander, in der Art von Laermanns im Vordergrunde des Bildes herumwimmelt. Was aber die Erscheinung am Himmel, die über den Häuptern der Menge schwebt, eigentlich vorstellen soll, weiss vermutlich ausser dem Künstler selbst niemand mit Bestimmtheit zu sagen. Wir wenigstens haben uns vergeblich um eine Erklärung bemüht und haben höchstens in den Mienen und unzüchtigen Gebärden der stumpfsinnigen Arbeiterschar einen Fingerzeig finden können, der auf eine ganz verkehrte Auffassung Zwintscher's über die Anschauungen der Arbeiterwelt in Bezug auf sittliche Dinge schliessen lassen könnte. *H. A. LIER.*

Paris. — In der *Galerie des artistes modernes* haben sich zehn Künstler, von denen wir sechs bereits im Vorjahre an dieser Stelle begrüssen konnten, unter dem Leitwort „*Kunst in allem*" zu einer kunstgewerblichen Ausstellung zusammengethan. Von den Möbeln hat auch diesmal *Charles Plumet* wieder das Beste geliefert; besonders sein Büffet ist sehr geschmackvoll. Auch die von ihm in Gemeinschaft mit *Tony Selmersheim* für den Maler Detaille in Eschenholz ausgeführte Speisezimmer-Einrichtung ist in mehr als einer Hinsicht bemerkenswert. Die glücklichen Verhältnisse, die einfachen und doch graziösen Formen, die ganz lichten, nur durch geschliffene Glasscheiben unterbrochenen Holzflächen geben ihr ein zugleich vornehmes und ungemein freundliches Aussehen. Schade, dass wir nur zwei Seiten des Zimmers zu sehen bekommen. Viel weniger erfreulich sind die Stücke, die Selmersheim allein gearbeitet hat. Sein Toilettentisch wirkt recht stelzbeinig, seine Stutzuhr ist trotz der Schnörkel ziemlich plump. *Alexandre Charpentier* hat unter anderem ein paar schöne Plaketten (die Porträts Jules Claretie's, Albert Carré's und des Herzogs von Aumale) und eine Anzahl Spielkartenschachteln, Bonbonnieren und Cigarettenetuis, teils in gepresstem Leder, teils in Silber, ausgestellt. Ausserdem seien *Felix Aubert's* Spitzen, *Jean Dampt's* Broschen und die keramischen Arbeiten *Moreau-Nelaton's* erwähnt. — Bei Durand-Ruel hat *H. W. Mesdag* einund-

dreissig grössere und kleinere Bilder, die er in den letzten sechs oder sieben Jahren gemalt hat, zu einer Ausstellung vereinigt. Mesdag geniesst seit langem den Ruf, der hervorragendste lebende Maler des Meeres zu sein. In der jüngsten Zeit hat man ihm öfters den Vorwurf gemacht, etwas der Routine verfallen zu sein, eigentlich immer dasselbe zu malen, und in der That konnte man aus seinen letzten Sendungen zu den Salons leicht diesen Eindruck gewinnen. Durch die gegenwärtige Ausstellung wird das glänzend widerlegt. Mit Ausnahme einer ausserordentlich packenden Ansicht von Scheveningen von der Landseite aus, und einer stimmungsvollen kleinen Herbstlandschaft „Die Kartoffelernte“ sind die Bilder allerdings ausschliesslich Marinen, aber nicht zwei von ihnen geben dieselbe Stimmung. Er malt das Meer am frühen Morgen, wenn die Sonne noch mit dem Nebel kämpft, am heissen Mittag, bei der Abenddämmerung, bei Mondschein und in dunklen Nächten, wo schwarze Wolken am Himmel hinjagen; er malt es bei heiterem und bei trübem Wetter, vor und nach dem Sturme, im Sommer und im Winter. Bald schimmert es rötlichgolden, bald liegt es in dumpfen graubraunen, bald in tiefen mattblauen Tönen vor uns da. Immer allerdings ist es das Meer des Nordens, das Meer seiner holländischen Heimat, und gleich bleibt sich stets die männlich ernste Auffassung und die kräftige Ausführung. *G.*

A. R. Der Bildhauer *Harro Magnussen* in Berlin, der sich in neuerer Zeit besonders durch seine zum Teil getönten und gefärbten Büsten und Statuetten des Fürsten Bismarck und durch ein Denkmal des siebenbürgischen Reformators Honterus für Kronstadt bekannt gemacht hat, hatte im Januar in seinem Atelier eine Ausstellung seiner letzten Werke veranstaltet. Ihren Mittelpunkt bildete die Marmorausführung der Statue „der Philosoph von Sanssouci in seinen letzten Lebenstagen“ (Friedrich der Grosse im Lehnstuhl sitzend), die zuerst auf der Kunstausstellung von 1892 erschienen war. Bei einem Besuche der Werkstatt des Künstlers hat der Kaiser die Figur angekauft und ihre Aufstellung im Sterbezimmer des Königs in Schloss Sanssouci angeordnet. Die grossen Vorzüge einer tief eindringenden, fast bis zu unheimlicher Naturwahrheit gesteigerten Charakteristik, die bereits das Gipsmodell ausgezeichnet hatte, sind in der Marmorausführung noch verstärkt worden. Der Marmor hat einen warmen gelblichen Ton, der nicht durch künstliche Tönung hervorgerufen worden ist, sondern dem Block von der Natur zu eigen war. Nur bei den Augen, die ins Leere mit einem Blick starren, aus dem die Erkenntnis von der Nichtigkeit alles Irdischen in grauenerregender Hoffnungslosigkeit zu uns spricht, ist eine leichte Tönung angewendet worden. Zwei Windspiele, deren eines die Hand des Greises streichelt, sind die einzigen Gefährten des welt- und menschenfeindlichen Philosophen. Von zwei Windspielen begleitet hat Magnussen den grossen König noch ein zweites Mal als Statuette, ebenfalls in späteren Lebensjahren, dargestellt, und endlich zeugt noch eine charaktervolle Büste von den eifrigen Studien, die der Künstler der äusseren Erscheinung und dem geistigen Wesen Friedrichs des Grossen gewidmet hat. Nächst ihm hat ihn besonders die Persönlichkeit Bismarck's beschäftigt. Es ist ihm vergönnt gewesen, den Fürsten mehreremal porträtieren zu dürfen, zuletzt im März 1896, und vor der nach dieser letzten Porträtstudie ausgeführten Marmorbüste empfinden wir mit tiefem Schmerz, welche tiefen Spuren Alter und Leiden in den letzten Jahren in dieses Antlitz eingetragen haben. Noch in voller rüstiger Kraft zeigt den Fürsten des Künstlers Kolossalmodell für das 1897 in Kiel enthüllte Denkmal, und ähnlich wird die Erscheinung Bismarck's in der in fast doppelter Grösse auszuführenden Figur wirken, die nach Magnussen's Entwurf in der Nische des Bismarckturms aufgestellt werden soll, den die Provinz Schleswig-Holstein nach dem Plane des Architekten Möller auf dem Knivberg in Nordschleswig errichtet. Ausser diesen Werken hatte Magnussen noch eine grosse Anzahl von Büsten ausgestellt, unter denen die der Dichter Klaus Groth, H. Seidel, J. Trojan und H. Allmers und die von blühender Gesundheit und übermütiger Lebensfreude strahlende Marmorbüste einer lächelnden jungen Dame besonders hervorzuheben sind. In zwei als Lichtträger dienenden nackten Gestalten, einem jungen Manne und einem Mädchen, die in den hocherhobenen Händen Kugeln für elektrisches Licht tragen, hat der Künstler auch gezeigt, dass er nackte menschliche Körperformen mit tiefer Kenntnis und feinem Geschmack zu bilden weiss.

⊙ Die Malerin *Hermine v. Preuschen*, die sich besonders durch farbenglühende Blumenstücke und Stillleben bekannt gemacht hat, ist nach längerem Aufenthalt in Rom, wo sie 1897 ihren Gatten, den Schriftsteller Telmann durch den Tod verloren hat, nach Berlin zurückgekehrt. Um sich den Freunden ihrer Kunst wieder in Erinnerung zu bringen, hat sie eine über 120 Nummern umfassende Ausstellung ihrer Arbeiten aus älterer und neuerer Zeit in dem Hause Potsdamerstr. 130 veranstaltet. Es sind zumeist Stillleben jener Gattung, die die Künstlerin „historische“ oder „symbolische“ genannt hat, Blumenstücke, Landschaften aus Italien, Sicilien, dem Orient und Pommern, von denen besonders die Landschaften durch ihre koloristischen Reize und ihre feine poetische Auffassung fesseln. Viel weniger anziehend sind einige Figurenbilder, wie z. B. „Asrael der Todesengel“, die „Lebensphinx“ und „Kirke und die Schweine“, bei denen die Schwäche der Künstlerin in der Zeichnung und Modellierung der Figuren störend hervortritt.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Berlin. — Kunstgeschichtliche Gesellschaft. In der Sitzung am 6. Januar 1899 sprach Herr Geheimrat Schricker über die Skizze zu Rubens' Raub der Proserpina, dem 1861 in Blenheim Palace verbrannten Werk aus des Meisters erster Blütezeit nach seiner Rückkehr von Italien. Bisher gab nur der naturgemäss ungenaue Stich Soutman's von der antiken Sarkophagreliefs entlehnten Komposition eine Vorstellung. Eine im Besitze des Vortragenden befindliche Ölskizze wäre also von um so grösserer Bedeutung, als sie mit der zu Ende des vorigen Jahrhunderts in der Sammlung Le Brun erwähnten Originalskizze in der Figurenzahl und annähernd auch in den Massen übereinstimmt. — Danach gab Herr Dr. Fritz Sarre einen vorläufigen Bericht über die kunstwissenschaftlichen Ergebnisse einer Reise in Persien und Central-Asien. Die Erforschung der mittelalterlichen muhammedanischen Architekur war, wie schon vor mehreren Jahren, auch diesmal das Ziel. — Herr Dr. Ludwig Kaemmerer sprach dann über Memling's Altar für die Buchhändlergilde zu Brügge. Unter den seltenen urkundlichen Erwähnungen des „meestre Hans“ bezieht sich die früheste auf einen für Willem Vrelant gemalten Flügelaltar in der Johanneskapelle der Abteikirche zu Eeckhout, den man seit Crowe und Cavalcaselle irrtümlich in der Turiner Passion glaubte erkennen zu dürfen; dem gegenüber weist der Vortragende auf die Übereinstimmungen zwischen der alten Beschreibung und dem kürzlich aus der Sammlung Vernon Smith in die Sammlung Kann zu Paris übergegangenen Flügelbilde mit zwei Stiftern unter dem Schutze ihrer Heiligen hin.

Schleswig-Holstein. — In einer Versammlung zu Neumünster konstituierte sich am 12. Januar d. J. ein *„Verein zur Förderung der Kunstarbeit in Schleswig-Holstein“*. Der Verein beabsichtigt durch Wanderausstellungen im Gebiet der Provinz, durch beratende Anleitung und Unterstützung tüchtiger Kunstarbeiter, durch Erteilung oder Vermittlung von Aufträgen, durch Beeinflussung bestehender und Begründung neuer Kunstbetriebe und durch die Errichtung von Unterrichtsstätten zur Förderung der heimischen Kunstarbeit beizutragen. Der Verein, welcher bereits eine grössere Zahl von Mitgliedern in der ganzen Provinz zählt, hat seine Thätigkeit mit einer Wanderausstellung alter und neuer Kunstwebereien aus Schleswig-Holstein (Gobelins, Knüpfarbeiten, Beiderwand und einfach gemusterte Gebrauchswebereien aus Meldorf) begonnen. Die Ausstellung erzielte im Dezember v. J. in Kiel einen grossen finanziellen Erfolg und hat mehrfache Anregung zur Wiederaufnahme der heimischen Webereien gegeben. Der Mitgliedsbeitrag des Vereins beträgt jährlich 3 M. oder eine einmalige Zahlung von 100 M. Anmeldungen und Zuschriften sind an den Schriftführer des Vereins, Dr. Jürgen Haupt, Kiel, Thaulow-Museum, zu richten.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Rom. — Seit einigen Wochen herrscht auf dem Forum Romanum ungewohntes Leben. Die Ausgrabungen haben wieder begonnen, und wo man hier zu Lande arbeitet, fehlt es bekanntlich niemals an Zuschauern. In der Reihe der Standbilder, die sich einst, wie die Phokasstatue, auf hohen Säulen erhoben haben, sieht man schon jetzt eine der zertrümmerten Säulen neu errichtet, es fragt sich nur noch, ob man ihr auch das Kapitäl zurückgeben kann. Ein anmutiges Fragment des Vesta-Atriums ist ebenfalls neu errichtet worden, eine Säule mit einem Gebälkstück, das sich leider am anderen Ende auf einen hässlichen Pfeiler aus Ziegelsteinen stützen muss. Endlich trieb die Kunde, man habe das „Grab des Romulus“ entdeckt, ganz Rom in diesen Tagen auf das Forum, und die Nachricht, dass ein schwarzes Pflaster, welches sich in der That vom übrigen Pflaster unterscheidet — an dem augenscheinlich, weil es tiefer lag, das Wasser vorbeigelenkt wurde — und sogar eingefriedigt gewesen zu sein scheint, der „locus funestus“ sei, von dem Festus spricht und also wahrscheinlich das Grab des Romulus, wurde von den Quiriten gläubig und freudig begrüsst. Vorsichtige Archäologen schütteln einstweilen die Köpfe, denn erstens redet Festus nicht von einem Pflaster, sondern von einem Stein, und dann stimmt seine Angabe, dass dieser Stein vor dem Comitium gelegen, nicht mit der Lage des neuentdeckten Pflasters überein, das etwa dort liegt, wo zwei gerade Linien vom Severusbogen und von San Adriano sich schneiden würden. Jedenfalls darf man von den Ausgrabungen des Architekten Boni das Beste erwarten; was uns aber sachverständige Archäologen über das Pflaster aus schwarzem Marmor sagen werden, bleibt einstweilen abzuwarten. *E. ST.*

VERMISCHTES.

⊙ In den *preussischen Staatshaushaltsetat für 1899* ist als ausserordentliche Forderung für Kunstzwecke die Summe von 30000 M. zur Einrichtung einer Sammlung von Photographien nach Gemälden bei den Kunstmuseen in Berlin eingestellt worden. Für die Aufstellung und Katalogisierung der Sammlungen des *Kupferstichkabinets* werden als zehnte Rate 10000 M. gefordert, womit von der veranschlagten Summe von 200000 M. 163000 M. verwendet sein werden. Zur Sicherung und Aufstellung der von der Nationalgalerie an das Kupferstichkabinet übergegangenen Sammlung von Arbeiten der graphischen Künste wird eine dritte Rate von 5000 M. gefordert. Für die Reinigung der pergamenischen Bildwerke wird eine weitere Rate von 37000 M. gefordert, wofür auch die Kosten der Überführung der Bildwerke in den neuen Museumsbau und der Aufstellung daselbst bestritten werden sollen. Für die neuen Gebäude für die *Kunstmuseen* auf der Museumsinsel werden, nachdem in den letzten beiden Etats zusammen 2000000 M. bewilligt worden sind, abermals 2000000 M. gefordert, wovon 250000 M. für die innere Ausstattung der wichtigsten Sammlungsräume des Kaiser-Friedrich-Museums mit dekorativen Arbeiten der italienischen und nordischen Renaissance bestimmt sind. Es sollen nämlich, um den Kunstwerken eine an ihre ursprüngliche Bestimmung und Aufstellung erinnernde Wirkung zu geben, die hervorragendsten Räume des Museums durch ausgewählte Stücke dekorativer Kunst, wie Möbel, Gobelins, Thüreinrahmungen, Kamine, Paneele, Postamente, Rahmen u. s. w., aus der Zeit, aus der die Kunstwerke stammen, ausgestattet werden. — Der Fonds zum Ankauf von Kunstwerken für die Nationalgalerie und zur Förderung der monumentalen Malerei und Plastik und des Kupferstichs, der im vorigen Jahre von 300000 M. auf 350000 M. erhöht worden war, ist unverändert geblieben. — Die Stoffsammlung des *Kunstgewerbemuseums*, die reichhaltigste aller Sammlungen dieser Art, soll durch eine nach einem einheitlichen Plan angelegte Publikation weiteren Kreisen zugänglich gemacht werden. Zur Herstellung des Werkes ist ein Staatszuschuss von 75000 M. erforderlich, wovon 15000 M. als erste Rate in den Etat eingestellt sind. — Für den Neubau der akademischen *Hochschulen für die bildenden Künste* und für Musik werden wie im Vorjahre 1500000 M. gefordert, so dass von den gesamten Kosten, die auf 4200000 M. veranschlagt sind, noch 1200000 M. zu bewilligen bleiben.

⊙ Die bekannte Gruppe „Ich habe keine Zeit müde zu sein!“ (Kaiser Wilhelm I. im Lehnstuhl sitzend, über den ein weiblicher Todesgenius seine Schwingen breitet) von dem im Februar 1898 verstorbenen Berliner Bildhauer *Michael Lock* ist von der preussischen Staatsregierung angekauft worden. Das Werk soll in Marmor ausgeführt und im Hohenzollernmuseum aufgestellt werden.

VOM KUNSTMARKT.

† *Leipzig.* — Der 215. Katalog der bekannten Firma *Karl W. Hiersemann* enthält *300 überaus kostbare und seltene Bucheinbände des 14. bis 19. Jahrhunderts*, welche sämtlich wertvolle Bücher in sich schliessen. Am Schluss des Kataloges, der übrigens auf zehn Tafeln die besten Bucheinbände uns vor Augen führt, befindet sich auch ein Verzeichnis der käuflichen Litteratur über Bucheinbände. Bücherliebhaber und -sammler seien auf diese neue Publikation der grossen Antiquariatsbuchhandlung ganz besonders aufmerksam gemacht.

London. — Am *19. Dezember hielt Christie eine Auktion von diversen Kunstgegenständen ab.* Die hauptsächlichsten Objekte stammten aus der *Sammlung* des verstorbenen Mr. *Jennings*, der als ein guter Fachkenner in England galt. Die besten Preise wurden für nachfolgende Kunstwerke gezahlt: Ein *Limoges-Kasten*, emailliert, mit hübscher Malerei, datiert 1593, und bezeichnet „Francoys Limousin“, 4410 M. (Harding). Ein *silbernes Ciborium* mit Gravierungen, die

[illegible] mit Deckel, eiförmig, weisse Blumen auf dunklem Grund, 16800 M. (Larkin). Ein Paar *altorientalische Porzellanschalen*, Malerei, Flussscenen dargestellt, 4200 M. (Harding). [illegible] *altmeissener Servierbrett*, Watteau-Malerei, 6000 M. (Gribble). Eine *Gubio-Tazza* mit schönem Metallglanz, 1640 M. Eine *Urbino-Schale*, 1630 M. Ein Paar *Chelsea-Porzellanvasen*, 900 M. Ähnliche *Vasen in Derby-Porzellan*, 1200 M. — Unter den Kupferstichen waren die bedeutendsten, und zwar sämtlich in Farben: Die Gräfin Spencer, von *Bartolozzi*, nach Reynolds, 800 M. (Colnaghi). Jane, Gräfin Harrington mit ihren Kindern, nach Reynolds, von *Bartolozzi*, 2020 M. (Vaughan). Zwei Stiche, Genrebilder nach G. Morland, von *Ward*, 1200 M. (Hoppinstal). Narcissus von *J. R. Smith*, 1600 M. (Parson). General Green, nach Peel, von *V. Green*, 1120 M. (Sotheran). Das Pendant zu ersterem, General Washington, gleichfalls 1120 M. (Sotheran). Elisabeth, Gräfin Derby, nach Reynolds, von *Dickinson*, 910 M. (Sabin). ♂

Wien. — Am 3. und 4. Februar versteigern F. Schwarz und C. J. Wawra die Sammlung moderner Ölgemälde und Aquarellen aus dem Besitze des † Herrn *M. Mayr* in Wien. Dieselbe enthält hervorragende Werke von O. Achenbach, R. Alt, F. Andreotti, H. Canon, H. Charlemont, Tito Conti, J. Danhauser, F. Defregger, W. Dietz, P. Fendi, F. Gauermann, J. Gisela, M. Gysis, J. Kaufmann, F. A. Kaulbach, E. Kurzbauer, C. F. Lessing, G. Papperitz, A. von Pettenkofen, F. Rumpler, T. Russ, J. E. Schindler, B. Vautier, F. Vinea, F. G. Waldmüller, F. Willems und vielen anderen. Der soeben erschienene reich illustrierte Katalog enthält 122 Ölgemälde moderner Meister, 27 Aquarelle von R. Alt, J. Kriehuber, Edgar Meyer u. a., und 3 Kopien nach Gemälden alter Meister.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstrasse 15.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 14. 2. Februar.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

„NIETENBLÄTTER".[1]

Nachdem die klassicistische Reaktionsperiode in Deutschland überwunden war und man vom Kartonstil zur Staffeleimalerei — einer Malerei, die weit eher geeignet war, in nördlichen Ländern zu einer Volkskunst zu werden — zurückkehrte, tauchte die Frage auf, wie es möglich sei, in dem durch lange Kriege verarmten Deutschland der Kunst auch eine materielle Unterstützung zu teil werden zu lassen. Von Privatleuten war bei den schlechten Zeiten eine wirksame Hilfe nicht zu erwarten, und so wurde man in ganz natürlicher Weise auf den Weg der korporativen Beihilfe gedrängt; um so mehr als es sich eigentlich um eine zwiefache Förderung der Kunst handelte, zunächst darum, dem Publikum die Bilder zugänglich zu machen, und dann auch deren Verkauf zu organisieren. Um diesem Bedürfnis Rechnung zu tragen, wurde bekanntlich 1823 in München der erste Kunstverein gegründet. Die Gründung, welche in ihrer Zeit offenbar eine befriedigende Lösung der Frage bot, wurde bald in Deutschland vielseitig nachgeahmt, und in ihrer Weiterentwicklung erwiesen sich die Kunstvereine geraume Zeit als lebensfähig.

Es ist selbstverständlich, dass die fast ausschliesslich aus Liebhabern bestehenden Korporationen im allgemeinen wenig Empfänglichkeit neu auftauchenden Problemen gegenüber besassen, schwer anpassungsfähig und im ganzen konservativ waren.

Ganz ins Auge fallend tritt diese konservative Richtung in der Pflege der graphischen Künste zu Tage. Es ist daher wohl angebracht, auf diesen Punkt die Aufmerksamkeit der beteiligten Kreise zu lenken, um einem Fortschritt wo möglich die Wege zu ebnen.

Fast alljährlich verteilt die Mehrzahl der deutschen Kunstvereine unter ihre Mitglieder Blätter in Kupferstich oder Radierung, die zumeist sich durch einen höchst zweifelhaften Kunstwert auszeichnen, als Vereinsgaben. Diese Gaben, welche auch „Nietenblätter" genannt wurden, waren vielleicht früher ganz geeignet, Leuten, denen geringe Mittel die Erwerbung von Gemälden unmöglich machten, einen passenden Wandschmuck zu bieten und ihnen auch Gelegenheit zu geben, sich von irgend einem berühmten Bild, welches sie nicht im Original ansehen konnten, eine entsprechende Vorstellung zu machen. Damals kannte man als brauchbares Reproduktionsmittel ja nur den Kupferstich, dem sich erst später auch die Radierung wieder zugesellte. — Diese Verfahren lieferten aber keine genaue Reproduktion, sondern nur eine sogenannte Übersetzung, eine „freie Nachdichtung" des Originales. In ihrer reproduktiven Eigenschaft werden beide Verfahren in neuerer Zeit im allgemeinen durch die mechanischen Reproduktionsverfahren (Photographie, Lichtdruck, Heliogravüre u. s. w.), die wirklich ein getreues, objektives Nachbild ihres Originales geben, bedeutend übertroffen.

Hier taucht auch eine ästhetische Frage auf! Hat die einfarbige Wiedergabe eines farbig gedachten und gemachten Bildes eine ästhetische Berechtigung, wenn sie als selbständiges Kunstblatt auftritt? Wir verneinen diese Frage und zwar aus folgenden Gründen:

1) Wenn die Herausgeber die Anschauungen des Autors über die Bedeutung des reproduzierenden Stiches auch nicht zu teilen vermögen und die Thätigkeit der Unger, Köpping, Krüger, Halm u. v. a. nicht minder hoch halten als die Erzeugnisse mancher deutscher Originalradierer, so glaubten sie doch diesem Artikel den Abdruck nicht versagen zu sollen.

beim Gemälde liegt natürlicherweise das Hauptgewicht in den Farben, die zeichnerische Komposition ist der farbigen Komposition untergeordnet, und so gross ist in allen Teilen diese Unterordnung unter die Farbe, dass viele Bilder, wir erinnern nur an landschaftliche Stimmungsbilder, ohne die Farbe überhaupt nicht denkbar wären. Es leuchtet ein, dass also der einfarbigen Reproduktion, mag sie an sich auch noch so vorzüglich sein, vom ästhetischen Standpunkt aus ein unverbesserlicher Mangel anhaftet, da sie das wesentlichste Moment des Gemäldes — die Farben — nicht berücksichtigen kann. — In seinem Werke „Malerei und Zeichnung“ urteilt *Max Klinger* über diese ästhetische Frage in geistvoller und scharfsinniger Weise. — Er schreibt dort:

„Ein Kunstwerk kann nur dann vollendet sein, wenn es mit dem Material geschaffen worden ist, welches den erschöpfenden Ausdruck seiner Grundidee möglich macht.

Deshalb war die Raffaelische Zeichnung kein vollendetes Kunstwerk, denn ihre Idee fand erst Genüge in der Harmonie der Bilder. Deshalb sind die Reproduktionen und die weite Mehrzahl der Illustrationen keine Kunstwerke, denn auch ihnen lag die farbige Darstellung zu Grunde.“

Man könnte nun allerdings leicht den Praktiker Klinger gegen den Theoretiker Klinger ins Feld führen und sagen: dadurch, dass er Reproduktionen radierte, habe Klinger selbst seine Theorie ins Wanken gebracht. Wir sind nicht dieser Ansicht, wir sehen in dem Umstand, dass Klinger seine Theorie durchlöchert und Reproduktionen radiert hat, weniger einen Fehler als einen Beweis für die Schwierigkeiten, die sich selbst einem Genie wie Klinger beim Vorwärtsschreiten über alte Vorurteile und Traditionen manchmal entgegenstellen. Klinger's theoretische Ausführungen über diesen Punkt sind unanfechtbar, und so sehr wir für Klinger's grossartige und ergreifende Radierungscyklen uns begeistern, so müssen wir doch sagen, dass wir in seinen — zu Huldigungszwecken wohl ganz geeigneten — Reproduktionsradierungen eigentlich Kunstwerke nicht zu erblicken vermögen.

Wir gestehen nun gern, dass wir den Wert guter Reproduktionen nach Gemälden als Studienmaterial zu Erinnerungszwecken durchaus nicht unterschätzen — aber wohlgemerkt — nur als Mittel zum Zweck. Sobald die Reproduktion Selbstzweck sein will, sobald sie den Anspruch erhebt, ein selbständiges Kunstwerk zu bieten, ist sie vom künstlerisch-ästhetischen Standpunkt aus zu verwerfen.

Hat aber jemand das Bedürfnis, sich von irgend einem Gemälde eine Wiedergabe zu verschaffen, so ist es am geratensten, dass Stich und Radierung, wenn nicht aussergewöhnliche Gründe dazu zwingen, nicht berücksichtigt, sondern die ungleich bessere mechanische Reproduktion gewählt wird.

Denn für das Studium hat nur eine objektive Wiedergabe Wert. Eine Reproduktion in Stich oder Radierung erregt meist lediglich vom mechanisch-technischen Standpunkte des Stechers oder Radierers aus Interesse als Kunstwerk, als erschöpfende Benutzung künstlerischer Ausdrucksmittel kann sie nicht betrachtet werden.

In der That verzichteten auch Radierung und Kupferstich dadurch, dass sie sich — wie es lange Zeit Brauch war — fast ausschliesslich in den Dienst der Reproduktion stellten, darauf, selbständige und der Malerei ebenbürtige Künste zu sein und bereiteten sich durch das Verkennen und Verwischen ihrer künstlerischen Aufgabe selbst eine ganz vernichtende Niederlage.

Als sich die alten Meister der graphischen Künste bedienten, gingen sie von dem Gedanken, ein Verfahren zu üben, mit dessen Hilfe sie ihre Gemälde vervielfältigen konnten, nicht aus; sie waren vielmehr der Ansicht — und sie haben diese Ansicht auch klar zum Ausdruck gebracht —, dass die graphischen Künste einen ganz eigenen Kunstzweig bilden, der seine eigenen Ausdrucksmittel und sein eigenes geistiges Gebiet habe. Sie benützten die graphischen Künste völlig subjektiv und selbständig.

Erst Epigonen haben aus den graphischen Künstlern (zu denen wir auch frei arbeitende Reproducenten, wie z. B. Marc-Anton und die Rubensstecher rechnen) Kopisten gemacht. Der Schöpfer wurde von dem Nachahmer, der subjektive Künstler von dem objektiv sein wollenden Kopisten, das Originalkunstwerk durch das Surrogat verdrängt.

Das Einzige, was die beiden Verfahren, Kupferstich und Radierung, auf reproduktivem Gebiet noch hält, ist die Ehrfurcht vor dem Alter. Ist erst diese letzte Stütze ins Wanken geraten, so ist das Schicksal jener Künste auf dem Gebiete der Reproduktion besiegelt. Doch sie gehen nur unter, um als selbständige Künste eine glänzende Wiedergeburt zu erleben.

* * *

Was sollen nun die Kunstvereine thun? Sollen sie die Pflege des Kupferstiches und der Radierung unter diesen Umständen ganz aus ihrem Programm streichen? Keineswegs! Aber sie sollen diese künstlerisch und technisch edlen und selbständigen Verfahren in ihrer Reinkultur pflegen, nämlich als Originalstich und als Originalradierung.

In neuerer Zeit ist ja ein glücklicher künstlerischer Aufschwung in den graphischen Künsten eingetreten. Seit Unger's verdienstvollem Wirken haben sich die deutschen Künstler wieder der Originalradierung und in neuester Zeit auch dem Originalstich zugewandt.

Dann kamen die „Originalradierer" und die Radiervereine, welche der Radierkunst in der ersten Zeit „in ganz besonderer Weise" dienten. Das höchste Ziel wurde auch damals wieder in der Reproduktion gesucht. Allerdings reproduzierte der Radierer nicht mehr ein farbiges Gemälde, sondern seine einfarbige Zeichnung. Was aber die Radierkunst specifisch leisten kann, das kam selten jenen Radierern zum Bewusstsein.

Nun heisst es aber, Zweck und Ziel der Radier- und Stechkunst arg verkennen, wenn der Künstler nicht über die einfache Zeichnung hinausschreiten will, denn ihm stehen bei diesen ausgezeichneten Verfahren eine solche Menge technischer Mittel zu Gebote, dass es eine unverantwortliche Selbstbeschränkung wäre, wollte er diese Künste nur als Mittel, eine Zeichnung wiederzugeben, und nicht als Selbstzweck, ein eigenes, über die Zeichnung hinaus gehendes Kunstwerk zu liefern, ansehen.

Schon die Möglichkeit, die bei der Radierung gegeben ist, schnell schaffen zu können, ist auf die Wirkung, auf den künstlerischen Gehalt der Werke von grösstem Einfluss. Dem Walten der Phantasie, der Improvisation ist da der weiteste Spielraum gewährt.

Kraft, Tiefe, malerische grosse Wirkung, Einfachheit, Verve, unterstützt und verstärkt durch reiche technische Mittel, stempeln gerade die Radierung zur edelsten graphischen Kunst, und es ist eine der schönsten Erscheinungen in der Kunst der Gegenwart, dass durch die umwälzenden Fortschritte in der Malerei auch eine neue Entwicklung auf dem Gebiet der graphischen Künste erfolgt ist.

* *
*

Sache der Kunstvereine ist es endlich, die Handwerkerunterstützungen fallen zu lassen und die Mittel, die sie bis jetzt für künstlerisch sehr zweifelhafte „Nietenblätter" ausgaben, der Kunst zuzuwenden. Diese Mittel denen zufliessen zu lassen, die in heissem Bemühen thätig sind, um der Kunst ein Ausdrucksmittel zu verschaffen, den Liebhabern ihr Eigenstes und Bestes zu geben.

Leider sind auch die Liebhaber meist noch auf dunklen Pfaden, und da viele von ihnen ihre Kunstkenntnisse und ihre Geschmacksbildung lediglich aus den Kunstvereinen beziehen, so könnten diese Vereine also auch hier eine segensreiche erzieherische Thätigkeit entfalten und sehr fördernd wirken.

Auf die äussere Form der Kunstvereinsgaben wollen wir hier nicht näher eingehen, doch scheint es uns überflüssig zu sein, dass die Kunstvereine sich, geheiligten Traditionen folgend, ausschliesslich nach grossen Blättern für den Wandschmuck umsehen. Grösse und Kunstwert stehen ja nicht immer im direkten Verhältnis. Hier wäre eine Vereinsgabe, bestehend aus kleineren Blättern in einer Mappe, nicht allein eine gute Abwechslung, sondern sie würde auch dahin Einfluss ausüben, dass sie manchen Liebhaber, der jetzt noch im Verborgenen blüht, zum Weitersammeln anregte.

Die Malerradierung, welche in Deutschland einen unverkennbaren Fortschritt gemacht hat, bedarf gleich einer jungen Blume sonniger Tage und liebevoller Pflege. Mögen ihr diese zu teil werden von allen Seiten und in erster Linie von den Kunstvereinen, die hier eine Mission, welche ihrer würdig ist, erfüllen könnten, ohne dadurch ihre Etats nur im geringsten höher zu belasten. Die Kunstvereine sind in dieser Angelegenheit zunächst berufen, der emporstrebenden Kunst die Wege zu ebnen, mögen sie sich ihrer hohen Aufgabe bewusst werden.

Begabte und vorwärtsstrebende Künstler auf diesem Gebiet haben wir jetzt in Deutschland; sollen sie ihre Kräfte zur vollen Entfaltung, ihre Begabung zur höchsten Blüte bringen, so muss ihnen ein Arbeitsfeld gegeben, ein günstiger Boden bereitet werden. Möchten hierzu die Kunstvereine ihre Kräfte mobil machen, sie fänden eine Thätigkeit, deren Ergebnisse des Schweisses der Edlen wert wäre!

F. H.

EINE NEUE REMBRANDT-PUBLIKATION.

„*Rembrandt.* 40 Photogravüren nach den schönsten Gemälden der Ausstellung zu Amsterdam 1898. Mit Text von Dr. *C. Hofstede de Groot.* In Mappe, entworfen von *C. A. Lion Cachet.* Mit Allerhöchster Genehmigung Ihrer Majestät der Königin der Niederlande gewidmet", so lautet der genaue Titel der neuen Publikation, auf welche wir bereits in Nr. 3 der Kunstchronik aufmerksam gemacht haben. Die Veranstaltung des gross angelegten Werkes verdanken wir der bekannten Amsterdamer Firma *Scheltema & Holkema,* während *A. Asher & Comp.* in Berlin den Verlag und Vertrieb der Ausgabe mit deutschem Text übernommen haben. Das gesamte Werk wird in vier Lieferungen zu je zehn Blättern in zwei Ausgaben erscheinen, eine gewöhnliche auf holländischem Büttenpapier (Preis pro Lieferung M. 125) und eine Luxusausgabe auf Japanpapier (Preis pro Lieferung M. 200). Das Papierformat wird ungefähr 68×51 cm, die Bildgrösse etwa 50×40 cm betragen. Die Herstellung der Photogravüren hat die rühmlichst bekannte Kunstanstalt *Meisenbach, Riffarth & Co.* in Berlin übernommen, welche gewiss Mustergültiges leisten wird. Die Ausgabe der ersten Lieferung steht unmittelbar bevor, die anderen drei sollen im Laufe des Jahres 1899 erscheinen. Die Abfassung des Textes und die Auswahl der Abbildungen verdanken wir Dr. C. Hofstede de Groot, der sich um das Zustandekommen der Amsterdamer Ausstellung in so hohem Grade ver-

dient gemacht hat und dessen Energie und rastloser Thätigkeit auch ihr vorzügliches Gelingen zuzuschreiben ist. Hofstede de Groot gehört neben Bode und Bredius zu den besten Rembrandtkennern unserer Zeit und wird in dem die Publikation begleitenden Text uns sicher viel Neues und Interessantes mitzuteilen haben, als Ergebnis seiner vergleichenden Forschungen auf der Ausstellung.

Mit der Auswahl der Abbildungen kann man sich im grossen und ganzen nur einverstanden erklären. Es fehlen nicht die Hauptwerke wie die „Nachtwache", die „Staalmeesters" und die „Judenbraut", und auch unbekanntere, noch nicht reproduzierte Bilder, wie z. B. der „polnische Reiter" und das herrliche Selbstporträt des Lord Iveagh, sind der Sammlung einverleibt worden. Wir wollen nicht vergessen zu erwähnen, dass die Photogravüren nach neuen, eigens für diese Publikation gemachten Aufnahmen hergestellt sind, und es ist zu hoffen, dass besonders die ausserordentlich günstige Aufstellung der Nachtwache auch in der Reproduktion zur vollen Geltung kommt. *U. TH.*

BÜCHERSCHAU.

Die Vereinigung bildender Künstler Österreichs (Wiener Secession) hat sich im vergangenen Jahre durch Gründung einer neuen Kunstzeitschrift unter dem Titel „Ver sacrum" (der heilige Frühling) und durch eine interessante erfolgreiche Ausstellung im eigenen neuerbauten Hause rasch bekannt gemacht. Der neue Wiener Künstlerbund zählt eine Reihe begabter und thatkräftiger Männer zu den Seinen. Die künstlerischen Opfergaben, welche die Mitglieder der Vereinigung ihrem „Kunstfrühling" weihen, sollen in der Zeitschrift „Ver sacrum" auch fernerhin dem kunstsinnigen Publikum dargeboten werden; die Zeitschrift selbst erscheint von jetzt ab in dem Verlage von E. A. Seemann in Leipzig.

NEKROLOGE.

† *Stuttgart.* — Am 23. Januar starb der Historienmaler *German von Bohn.* Er wurde am 25. Februar 1812 in Heilbronn geboren, studierte zuerst Jura, ging aber 1833 zur Malerei über und wurde 1835 in Paris Schüler von Heinrich Lehmann und Ary Scheffer. 1840 ging er nach Rom, lebte 1843 bis 1867 wieder in Paris und seitdem als Hofmaler in Stuttgart. Napoleon III. ernannte Bohn 1852 zum Ritter der Ehrenlegion. Sein erstes Gemälde „Der Tod der Kleopatra" (1840) befindet sich im Museum in Nantes, in Rom malte er sein bekanntes Bild „Hagar und Ismaël", in Paris schuf er Wandgemälde in den Kirchen St. Roch und Ste. Elisabeth, in der Kathedrale von Tours den hl. Martin. In der Stuttgarter Zeit entstanden zahlreiche Bilder, darunter das Ständchen (nach Uhland) und die hl. Elisabeth.

WETTBEWERBE.

Stettin. — Ein engerer *Wettbewerb für die Ausschmückung des Ständehauses* durch ein Gemälde, darstellend die Landung des grossen Kurfürsten, war unter den Malern *Hans Bohrdt, F. Gehrke, W. Hamacher* und *Cornelius Wagner* ausgeschrieben worden. Mit der Ausführung wurde *Cornelius Wagner* beauftragt. -u-

Haarlem. — Für die *Konkurrenz um das Frans Hals-Denkmal* wurden 17 Entwürfe eingeliefert. Es erhielten den ersten Preis Bildhauer *H. A. Scholtz* (Amsterdam), den zweiten Preis Bildhauer *Ch. van Wijk* (Haag), den dritten Preis Bildhauer *Bart van Hove* und Architekt *W. Kromhout* (Amsterdam). -u-

Barmen. — In dem *Wettbewerb um die Errichtung zweier Kaiserstandbilder in der Ruhmeshalle* erhielten je einen ersten Preis (2000 M.) Professor *Gustav Eberlein* (Berlin) und *Joh. Hammerschmidt* (Düsseldorf), je einen zweiten Preis (1500 M.) *Emil Cauer* (Berlin) und *H. Künzler* (Berlin), je einen dritten Preis (1000 M.) *Joh. Boese* (Berlin) und *Martin Goetze* (Berlin). -u-

Weimar. — Einen *Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für ein Liszt-Denkmal* schreibt das Denkmal-Comité für alle in Deutschland und Österreich-Ungarn lebenden Künstler zum 1. November 1899 aus. Ausgesetzt sind drei Preise von 2000, 1000 und 500 M. Als Aufstellungsort des Denkmals ist ein Platz in dem von hohen Bäumen beschatteten Teil des Parkes angenommen, der an das Liszt-Museum angrenzt. Für Ausführung und Aufstellung des Denkmals sind 40000 M. vorgesehen. Die Figur ist in Laaser Marmor gedacht. Dem Preisgericht gehören u. a. an die Herren: Reinh. Begas (Berlin), Adolf Hildebrand (Florenz), M. Klinger (Leipzig), v. Zumbusch (Wien), Graf v. Görtz, Prof. Thedy und Prof. Fritj. Smith. -u-

Breslau. — Von den fünf Künstlern, welche zur Teilnahme an der *Konkurrenz um das Bismarck-Denkmal* aufgefordert waren, haben ablehnend geantwortet: Professor Dr. Siemering, der sich überhaupt nicht mehr an einer Konkurrenz beteiligt, und Professor Fritz Schaper, der erklärt, etwas Besseres als seine in München-Gladbach aufgestellte Bismarck-Statue nicht schaffen zu können. Es sind nun folgende fünf Bildhauer aufgefordert worden: Professor Adolf Brütt, Professor Joseph Uphues, Fritz Schneider, Peter Breuer, sämtlich in Berlin, und Karl Hilgers in Florenz, die ihre Teilnahme zugesagt haben. Die Modelle sind bis zum 15. Mai d. J. einzuliefern. Das Preisgericht bilden unter dem Ehrenvorsitz des Erbprinzen von Sachsen-Meiningen und dem Vorsitz des Fürsten Hatzfeld-Trachenberg die Herren: Oberbürgermeister Bender, Geh. Kommerzienrat Moriz-Eichborn, Geh. Regierungsrat Professor Dr. Förster, die Stadtältesten v. Korn, Dr. med. Robert Krause, Porträtmaler Krusemarck, Landesrat Schober, Handelsrichter Stentzel, Redakteur Wagner und Bankier Gideon v. Wallenberg-Pachaly. -u-

Altona. — Zur malerischen Ausschmückung des Festsaales im Rathause ist ein engerer Wettbewerb ausgeschrieben worden unter den Malern: *O. Markus* und *Ludw. Dettmann* in Berlin, *Arthur Kampf, Klein-Chevalier* und *Karl Becker* in Düsseldorf und *Hans Olde* in Seekamp bei Friedrichsort. Zur Darstellung sollen folgende Scenen aus der Stadtgeschichte gelangen: a) Anfänge der Stadt (Gründung, Erbauung des ersten Hauses, Belehnung mit dem Stadtrecht), b) Scene aus der Zeit des Schwedenbrandes, c) Aufnahme der aus Hamburg durch die Franzosen Vertriebenen im Winter 1813, d) Ende der dänischen Herrschaft (Einzug der deutschen Bundestruppen 1863). Die Skizzen sind mindestens in ein Viertel der Höhe und Breite einzuliefern. Jeder Künstler erhält 2000 M. Für die Ausführung ist ein Honorar von 60000 M. (abzüglich dieser Entschädigung) zur Verfügung gestellt. Einzuliefern bis 1. Mai 1899 an die Geschäftsstelle der grossen Berliner Kunstausstellung. -u-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Paris. — In der *École des Beaux-Arts* ist das Werk des kürzlich verstorbenen Marinemalers *Eugène Boudin* — gegen 300 Ölbilder, Aquarelle und Pastelle — ausgestellt. Boudin stand zunächst unter dem Einflusse von Troyon und Isabey und schloss sich später den Bewegungen der Freilichtmalerei und des Impressionismus an, ohne indes in seinen Folgerungen soweit wie seine jüngeren Freunde Monet und Raffaëlli zu gehen. Ein Fischerssohn aus der Normandie, hat er, obwohl er in Paris ein Atelier besass, fast ausschliesslich normannische Seelandschaften gemalt, am liebsten weite Ausblicke auf den Strand bei heiterem oder leicht bewölktem Himmel. Ein zarter, blaugrauer Dunst liegt über diesen lieblichen, fast weiblich zarten Bildern, die von feinsinnigen Sammlern sehr geschätzt werden. Doch hat Boudin auch farbige und bewegte Scenen, Sonnenuntergänge und Gewitterstimmungen, Hafenansichten und Landschaften mit Kühen, endlich auch Genrebilder, besonders Scenen am Strande, in leicht humoristischer Auffassung geschaffen. Die Ausstellung leidet ein wenig durch ihre zu grosse Fülle. Es wäre besser gewesen, 30 oder 40 der besten Gemälde in vornehmer Weise auszustellen als so viele bunt durcheinander zu hängen. Trotzdem macht das Lebenswerk des liebenswürdigen Künstlers einen nachhaltigen Eindruck. *G*

Paris. — *Durand-Ruel* hat in einem seiner Säle ein aus dem Besitze Arsène Houssaye's stammendes lebensgrosses Damenporträt aus dem Jahre 1866 von *Claude Monet* ausgestellt. Die Dame ist in schwarz und grün gestreiftem Seidenkleid, schwarzer, braun verbrämter Pelzjacke und braunen Handschuhen dargestellt, der Körper ist fast in Rückenansicht, das Gesicht im Profil gegeben. Durch die Grosszügigkeit der Linien, das äusserst geschmackvolle Kolorit und die ungemein breite und wuchtige Ausführung gehört das Bild zu den allerbesten Frauenporträten des Jahrhunderts. — In einem anderen Saale hat jetzt neben drei lebensgrossen Figurenbildern *Manet's* auch dessen berühmtes „Frühstück im Freien“ (Déjeuner sur l'herbe) Aufstellung gefunden. Wir sind jetzt nicht mehr indigniert über das Bild, wie seiner Zeit die Gegner Manet's, aber wir können auch die Begeisterung seiner Freunde nicht mehr verstehen. Sehr schön ist die Luftstimmung des Hintergrundes und äusserst wahr sind die Farben, aber wie hart sind die Umrisse der Hauptpersonen, wie schlecht modelliert die Hände und Füsse, wie nachlässig behandelt die Gesichter. Es wäre jetzt an der Zeit, einen Aufsatz über Manet zu schreiben, der ohne jede Voreingenommenheit diesen den verschiedensten Einflüssen zugänglichen Meister seiner historischen Bedeutung nach würdigte. *G.*

London. — *Miniaturen-Ausstellung.* Die „Society of Miniature Painters“ eröffnete in der „Modern Gallery“, 175 New-Bond Street, ihre vierte Jahresausstellung, die als die beste zu bezeichnen ist, die bisher in dieser Art hier vorgeführt wurde. Ganz besonders hat sich die Gesellschaft dadurch gekräftigt, dass sie Sir William Richmond zu ihrem Präsidenten erwählte. Ausserdem gehören etwa hundert professionelle und eine grosse Menge von Privatmitgliedern derselben an. Von bedeutenden Malern befinden sich darunter: Sir Edward Poynter, der Präsident der Akademie und Direktor der „National-Gallery“, Sir James Linton, Alma Tadema und Professor Herkomer. Sir W. Richmond, bekannt durch seine Ausschmückungen der St. Pauls-Kathedrale, ist zwar selbst kein Miniaturmaler, aber der Nachkomme von Künstlern, die in dieser Richtung Hervorragendes leisteten. Wohl kein Land in der Welt ist im stande — Frankreich nicht ausgenommen — eine so unausgesetzte Kontinuität in der betreffenden Branche aufzuweisen, wie England dies vermag, denn wir finden hier eine ununterbrochene Kette seit dem Wirken Holbein's bis auf die Neuzeit. Es wird in dieser Beziehung nur nötig nach Holbein an die Namen: Hilliard, Oliver, Cooper, Cosway und Plimer zu erinnern. Trotzdem nun das englische Publikum eine ausgesprochene Vorliebe für Miniaturmalerei auch gerade jetzt bekundet, und die betreffenden Meisterwerke ungemein hoch honoriert, so trägt doch ein besonderer Umstand dazu bei, die Interessen der Künstler wesentlich zu beeinträchtigen. Es hat sich nämlich der obigen Vereinigung eine andere Konkurrenzgesellschaft „Die Society of Miniaturist“ direkt gegenübergestellt. Obgleich nun England sozusagen in seinem Reichtum erstickt, so erweisen sich doch zwei gleiche Unternehmungen als ein Zuviel. Von allen interessierten Kreisen wird daher auch dringend zu einer Amalgamation geraten. Die meisten ausgestellten Porträts stammen von Damen, aber diese Thatsache soll durchaus nicht besagen, dass wir es mit Amateurarbeiten zu thun haben. Im Gegenteil, einzelne der Miniaturen sind Kapitalwerke, und verdienen die Namen der folgenden Miniaturistinnen hervorgehoben zu werden: Miss A. Richards, Miss M. Benham, Mrs. Townsend, die Schwestern M. und E. Hall, Mrs. Lee Hankey, Miss M. Worsfold, Miss C. Haigh, Mrs. E. M. Reeves und Miss P. Lewis. Mr. Rinzi hat ein gutes Porträt der Königin geliefert. Vom Standpunkt der technischen Vollkommenheit aus, und in Erfassung des Wesens der Miniaturmalerei, gebührt der erste Preis Mme. Debillemont-Chardon. Das Werk „Trois Têtes d'études“ von der Hand dieser Künstlerin zeigt eine interessante Individualität und erinnert an den bedeutenden Miniaturmaler Plimer. Von den genannten Malerinnen kann man behaupten, dass sie wirklich individuelle Porträts entwerfen und nicht unter Benutzung der Photographie arbeiten. Allerdings sind die Künstler in dieser Hinsicht oft nicht die Schuldigen, denn die Dargestellten wollen wenig oder gar keine Sitzungen bewilligen und verlangen, dass die Photographie hierzu ausreichen soll. *v. S.*

Berlin. — Das *Kunstgewerbe-Museum* hat die *Neuerwerbungen* des Jahres 1898 ausgestellt, wie in früheren Jahren im Schlüterzimmer hinter dem Goldsaal. Unter den Metallarbeiten befinden sich einige hervorragende Stücke der im Mai 1898 in London versteigerten Sammlung Heckscher, eine Centaurengruppe in Bleiguss von Giovanni da Bologna und vielerlei Geräte in Edelmetall und Bronze, darunter zwei Kaminböcke mit Jagdscenen, Frankreich Mitte 18. Jahrhundert. Unter den Möbeln zwei italienische Tische des 16. Jahrhunderts, eine aus Gubbio stammende Thür des 15. Jahrhunderts und französische Stühle aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. Sehr reichhaltig ist die Sammlung der Porzellane, sowohl altchinesisches als europäisches, darunter Figuren der Sammlung Hirth; hervorragend schöne Stücke von Sèvres. Unter den Fayencen steht an der Spitze der Teller mit dem Wappenherold des Herzogs von Urbino aus Gubbio um 1500, und zwei herrliche Schüsseln aus Damaskus, 16. Jahrhundert. Ferner eine mächtige Schüssel und Kanne aus Rouen und farbig bemalte Pastetenbüchsen in Tierform, Ente und Wildschweinskopf, aus Höchst Anfang 18. Jahrhundert. Ein grosser Thürvorhang ist Gobelinwirkerei mit Blumenwerk. Ein Oberlichtgitter aus Schmiedeeisen, Süddeutschland um 1700, zeigt noch die alte Bemalung. In dem Zimmer sind noch Teile des Getäfels und Fayencen belassen, die aus der Nachlassstiftung des Professors

Dr. Fr. Leo herrühren. Von den Neuerwerbungen sind einige Hauptstücke bereits in die Sammlung eingebaut. Täfelwerk aus der Zeit um 1780 ist verwendet, um dem herrlichen Mobiliar der Königin Marie Antoinette aus Versailles einen würdigen Hintergrund zu geben; die in Stein skulpierte Einfassung eines Wandbrunnens ist im Renaissancesaale eingebaut.

Düsseldorf. — Carl Gehrts-Ausstellung. Die Kunsthalle hat zum Gedächtnis an den am 17. Juli des vorigen Jahres verstorbenen Maler Professor *Carl Gehrts* eine höchst interessante und umfassende Ausstellung von Werken des Künstlers veranstaltet, die von der ausserordentlichen Vielseitigkeit, der erstaunlichen Produktivität und der wirklich hervorragenden Künstlerschaft des zu früh Verstorbenen ein fast vollständiges Bild giebt. Da sich Gehrts' grösste und in mancher Beziehung ja auch bedeutendste Arbeit, die Wandfresken des Treppenhauses der Kunsthalle ja in unmittelbarer Nähe befinden, so wird auch die seltene Gelegenheit geboten, den Künstler im Zusammenhang seines ganzen Werkes, auch in dem monumentalen Teil seiner Kunst beurteilen zu können. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, und ein aufmerksames Betrachten und Vergleichen der verschiedenen Arbeiten des Malers wird es dem Unbefangenen bestätigen, dass Gehrts' Hauptfeld nicht die Monumentalmalerei war. In der ganzen Liebenswürdigkeit seiner Natur und seiner Begabung wird man ihn in den persönlich empfundenen, kleinen Blättern und Kompositionen kennen lernen, die zu den verschiedensten Zeiten und zu den verschiedensten Zwecken entstanden. Mögen es Illustrationen sein, Diplome oder jene kleinen, überaus reizvollen Bilder, in denen er unter der Gestalt von Gnomen und Nymphen seine intimen Naturstudien gewissermassen personifizierte — gerade das, was ihren Hauptwert ausmacht, ist das liebevolle Eingehen ins Einzelne und eine fast lyrisch-poesievolle Stimmung. Hierher gehören ausser den fast zahllosen Illustrationszeichnungen, Aquarellen und grösseren Arbeiten, die sich doch wieder an einen dichterischen Vorwurf anschliessen, wie die Bilder zu Shakespeare's Widerspenstigen und Macbeth, vor allem ein paar kleine selbständige Kompositionen: „Waldkönigins Geburtstag" und besonders das entzückende kleine Bild „Walter von der Vogelweide". Eine besondere Seite von Gehrts' Begabung wird durch die zahlreichen Entwürfe zu Festlichkeiten, meist Maskeraden des Künstlervereins Malkasten, illustriert. Hier ist es neben dem zierlichen Detail eine echt malerische Freude an dekorativer Pracht harmloser Art, und so sind diese Skizzen, die vor den jedesmaligen Aufführungen entstanden, meist lebendiger und sicher künstlerischer, als die späteren Gruppierungen selbst es geworden sind. — Die letzten zehn Jahre seines Lebens haben den Künstler fast ausschliesslich einige monumentale Aufgaben beschäftigt. Vor allem die Ausmalung des Kunsthallen-Treppenhauses, wo „die Schicksale der Kunst" in zwei grossen Hauptbildern (Altertum, Renaissance) und einer Reihe von kleinen Lünettenbildern behandelt wurden. Es lag in der Natur des Künstlers, dass diese Lünetten den reizvolleren Teil des Werkes bilden. Hier konnte er in genrehaften, allegorisierenden Darstellungen seiner liebenswürdigen Phantasie nachgehen, während zu den grossen Bildern die Originalität seiner Gestaltungskraft nicht ausreicht, um z. B. in der Versammlung der Renaissancekünstler oder der Geisteshelden des Perikleïschen Zeitalters über eine etwas konventionelle, wenn auch farbig wirksame und prunkvolle Darstellung hinauszukommen. Auch will es scheinen, als ob die hier ausgestellten kleinen Entwürfe in ihrer sorgsamen, eleganten Ausführung schon alles böten, was den Motiven abzugewinnen war. Bei einer zweiten Aufgabe grossen Stiles hat den Künstler sein frühzeitiges Ende ereilt, ehe er an die Ausführung im grossen gehen konnte. Die hier ebenfalls vorhandenen Entwürfe geben aber ein klares Bild von dem Gewollten. Es sind Wandgemälde für einen Rathaussaal in Hamburg, die einen Überblick über bedeutsame geschichtliche Momente der alten Hansastadt gewähren: Gründung der Hansaburg und erste Kämpfe um dieselben, Einbringung des gefangenen Seeräubers Störtebecker, Religionsgespräch, Einsegnung von Freiwilligen in der Michaeliskirche, und als Hauptbild Hamburgs Vereinigung mit dem Deutschen Reiche. — Wenn zum Schluss die ebenfalls ausserordentlich zahlreichen und zum Teil geradezu hervorragenden Naturstudien (Figürliches, Landschaften, Interieurs u. s. w.) erwähnt sein mögen, so wird in kurzem wenigstens ein Überblick über das so reiche und inhaltvolle Schaffen des vortrefflichen Malers, wie es sich in der Gedächtnisausstellung ausspricht, gegeben sein. Düsseldorf hat in ihm einen der sympathischsten Künstler verloren, der in mancher Hinsicht an L. Richter anknüpfend, das deutsche Gemütsleben in der bildenden Kunst repräsentierte und in poesievoller Weise zur Geltung brachte. *P.*

A. R. *Berlin. — Die Gesellschaft deutscher Aquarellisten* hat am 22. Januar im Künstlerhause ihre achte Ausstellung eröffnet, die den ganzen Hauptsaal füllt, obwohl sich von den achtzehn Mitgliedern der Gesellschaft nur elf beteiligt haben. Man scheint dies vorausgesehen zu haben, da für dieses Mal eine ungewöhnlich grosse Zahl von Künstlern — dreizehn — eingeladen worden sind, von denen über die Hälfte der Einladung gefolgt ist. Während die Gesellschaft durch die Mehrzahl ihrer Mitglieder ein durchaus modernes künstlerisches Gepräge erhält, sind bei den Einladungen auch die Vertreter anderer Richtungen berücksichtigt worden. So finden wir z. B. *Paul Meyerheim* und *Carl Breitbach*, zwei Hauptvertreter der älteren Generation Berliner Maler, die freilich schon seit einem Menschenalter die Aquarelltechnik üben und mit ihr koloristische Wirkungen zu erzielen wissen, die, wie z. B. in Meyerheim's „Sturzacker", den besten und feinsten Tonstücken der Modernen nichts nachgeben. Sonst kann man sich freilich keine stärkeren Gegensätze denken als die italienischen Landschaften von Meyerheim und *Ludwig Dettmann:* dort eine Uferpartie bei Menaggio am Comer See im satten, ruhigen Glanz südlicher Farben, hier Strandpartien vom Gardasee mit Wäscherinnen, auf denen alles unter den grell auffallenden Sonnenstrahlen flimmert und flackert und vor lauter gelblichen, rötlichen und grünlichen Reflexen kaum noch eine Lokalfarbe zu erkennen ist. Überall macht sich bei Dettmann das Bestreben geltend, mit den Gouachefarben Wirkungen zu erzielen, die an leuchtender Kraft denen der Ölmalerei gleichkommen. Auch *Fr. Stahl* ist mit zwei italienischen Studien vertreten, bei denen ihm die Wiedergabe greller Lichtwirkungen so sehr die Hauptsache gewesen ist, dass die landschaftlichen Einzelformen, auf einem Bilde auch die figürliche Staffage, in der Lichtfülle beinahe versunken sind. Hervorragender als *Hugo Vogel's* italienische Landschaften ist sein in ausserordentlich flotter Technik und geistvoller Charakteristik durchgeführtes Bildnis einer Dame in ganzer Figur, und auch unter den zahlreichen Aquarellen *Franz Skarbina's*, die sich meist in seinem gewohnten Stoffkreise bewegen — Ansichten aus Karlsbad, Berliner Strassenbilder bei Abendbeleuchtung, heimkehrende Feldarbeiter —, ist das Bildnis eines graubärtigen Herrn in seinem Arbeitszimmer die beste und charaktervollste, die zugleich durch eine ganz ungewöhnliche Sorgfalt der Ausführung erfreut. *Hans Herr-*

mann bietet seine gewöhnlichen holländischen Strassen- und Grachtansichten, in denen ebenfalls, namentlich auf einem mit Platanen bestandenen Platz, die Lust an starken Sonnenlichtwirkungen im Gegensatz zu den üblichen holländischen Lufttönen vorwiegt. *Walter Leistikow* ist mit zwei Grunewaldlandschaften, in denen die Neigung zum Stilisieren fast völlig zu Gunsten des wirklichen Naturbildes zurücktritt, und mit drei norwegischen Landschaften bei düsterer, halb phantastischer, halb melancholischer Stimmung vertreten, *Max Liebermann* mit einer Strandpartie von Schevenigen mit spielenden Kindern, die auf einen bei dem Künstler seltenen, überwiegend gelbgrauen Ton gestimmt ist. Neben Skarbina und Dettmann hat sich der Landschaftsmaler *Max Fritz* am stärksten an der Ausstellung beteiligt. Er hält sich in seiner bescheidenen, einfachen Technik von den extremen Richtungen fern, weiss aber doch in seinen Stimmungsbildern aus Holland, Rügen und der Mark auch aus den unscheinbarsten Motiven die zartesten und feinsten koloristischen Wirkungen zu gewinnen. Im grossen und ganzen bietet die Ausstellung der Aquarellisten ein erfreuliches Bild künstlerischer Harmonie und friedlichen Zusammenwirkens zwischen Vertretern verschiedener Richtungen, das leider nur nicht der wirklichen Stimmung entspricht, die zur Zeit in der Berliner Künstlerschaft herrscht.

A. R. *Berlin.* — Die *„Vereinigung 1897“* hat zu gleicher Zeit mit der Gesellschaft deutscher Aquarellisten im Künstlerhause ihre Jahresausstellung eröffnet, in der sechs Maler und zwei Bildhauer vertreten sind. Der wenn auch nicht gerade im guten Sinne originellste unter ihnen ist *Franz Stassen*, dessen Landschaften in ihrer Naivetät der Auffassung und in ihrer strengen, trockenen Zeichnung an die Hans Thoma's erinnern, nur dass sie greller und bunter in der Färbung sind und auch nach stärkeren Beleuchtungseffekten streben. *Otto H. Engel* legt mit einer anmutigen, hügeligen Wiesenlandschaft mit einer Kapelle im Vordergrunde ein neues Zeugnis für seine schlichte und einfache Naturauffassung ab, die gar nicht mehr an seine frühere Vorliebe für anormale Naturerscheinungen erinnert, und ein gleicher Vorzug ist den Landschaften von *August Westphalen* und *A. von Brandis* nachzurühmen, denen jedoch eine geringere Rohheit der Mache zu entschiedenem Vorteil gereicht hätte. Die Bildnisse einer jungen Frau von *Karl Ziegler*, der seit kurzer Zeit in die vorderste Reihe unserer Porträtmaler getreten ist, und eines jungen Mädchens von *Meyer-Lüben* sind zwei gleich vortreffliche Leistungen, bei denen der feine Geschmack in der Tonstimmung — ohne die üblichen grellen Kontraste — und die fleissige Gediegenheit der Durchführung in unserer Zeit ganz ungewohnte Erscheinungen sind. Die beiden Bildhauer der Vereinigung sind *Fritz Klimsch* und *August Gaul*. Die Vorzüge des ersteren treten besonders in seinen Bronzen hervor: der ungemein lebensvollen Büste des Malers W. Friedrich, der sitzenden Bildnisstatuette seiner Gattin und der Statuette eines griechischen Mädchens, das eben den Peplos über die blühende Gestalt zu ziehen bestrebt ist. Gaul, ein Schüler von R. Begas, ist ein vortrefflicher Tierbildner. Auch seine Bedeutung liegt, wie die höchst lebendigen Gruppen zweier weidender Schafe und zweier gelagerten Ziegen beweisen, in der Kleinplastik. Dagegen ist seine sitzende, bemalte Figur eines jungen, lesenden Dominikanermönches, sowohl in der Färbung wie in der Charakteristik des Kopfes völlig missglückt, von wahrhaft erschreckender Leblosigkeit.

⊙ Die Zahl der *Berliner Kunstsalons*, die in gewissen Zwischenräumen wechselnde Ausstellungen veranstalten, ist im vorigen Spätherbst um zwei vermehrt worden, obwohl bei der seit Jahren in Berlin anhaltenden Hochflut von Ausstellungen ein dringendes Bedürfnis für die Eröffnung neuer Ausstellungen gerade nicht vorlag. Der eine dieser Kunstsalons, der sich nach dem neapolitanischen Naturalisten *Ribera* benannt hat, nimmt die Hälfte des ersten Stockwerkes im Hause Potsdamerstrasse 22 ein und hat bis jetzt mehr durch die etwas phantastische Ausstattung seiner Räume, von denen die hintersten nach dem Hofe gelegenen durch farbiges künstliches Licht magisch beleuchtet sind, durch die Bespannung der Wände mit lichtgrünen, hellvioletten und ähnlichen Stoffen als durch den Inhalt dieser Räume von sich reden gemacht. Der Inhaber des Salons scheint ausschliesslich die modernen Richtungen pflegen zu wollen, auch diejenigen, bei denen ein ernstes, künstlerisches Wollen nur noch schwer zu erkennen ist. Gegenwärtig nehmen zwei Sammelausstellungen ein grösseres Interesse in Anspruch: eine Reihe von Landschaften des Weimarer *Theodor Hagen*, meist Landstrassen, Wiesen und Partien aus dem Weimarer Park, die zwar von feiner Naturbeobachtung zeugen, aber durch das matte, stumpfe Grün etwas eintönig wirken, und eine grosse Zahl von Zeichnungen und Gemälden von *Hans Baluschek*, der die Motive zu seinen Darstellungen ausschliesslich aus den niedrigsten und verkommensten Schichten der Berliner Bevölkerung wählt. Die Zeichnungen sind meist in der humoristisch-satirischen Wochenschrift „Das Narrenschiff“ veröffentlicht worden. Der Künstler zeigt offenbar eine starke Begabung in der Erfassung aller charakteristischen, selbst der widerlichsten Eigentümlichkeiten des Berliner Mobs. Sollte diese Begabung aber so einseitig entwickelt sein, dass er für nichts anderes Augen hat? Fast scheint es so, da er ähnliche Motive — u. a. die überaus abstossende Verspottung einer trunkenen Frau durch die Strassenjugend — auch auf grossen Ölgemälden mit sichtlicher Liebe behandelt. — Der zweite neue Kunstsalon ist in der Viktoriastrasse 35 eröffnet worden. Seine Besitzer, die Gebrüder *Bruno* und *Paul Cassirer*, scheinen die Absicht zu haben, das Berliner Publikum mit der ausländischen modernen Kunst noch vertrauter zu machen, als es bisher durch den Gurlitt'schen Salon und durch Keller & Reiner geschehen ist. Sie haben mit einer Ausstellung von Werken des Franzosen Degas und des Belgiers Meunier begonnen, haben dann eine Sammlung von Radierungen von F. Rops und von Bildern des Franzosen Raffaelli und des Schotten Paterson folgen lassen, und gegenwärtig sieht man bei ihnen eine Ausstellung von Bildern der holländischen Naturalisten und Stimmungsmaler *Israels, Breitner, J.* und *W. Maris, Bosboom* und *Mauve*. Da die Eigenart dieser Künstler durch die letzten internationalen Kunstausstellungen in Deutschland genügend bekannt geworden ist, dürfen wir auf eine erneute Charakteristik ihrer Werke verzichten und uns mit diesem Hinweis begnügen.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

⊙ Im *Verein Berliner Künstler* hat am 23. Januar die Wahl eines neuen Vorstandes stattgefunden. Nachdem der bisherige erste Vorsitzende, Prof. *Ernst Körner*, erklärt hatte, eine Wiederwahl wegen der mit diesem Amte verbundenen Arbeitslast nicht annehmen zu können, war Prof. *Anton von Werner*, der früher schon viele Jahre den Vorsitz geführt hatte, von einer grossen Partei als Kandidat aufgestellt worden. Bei der Wahl fielen denn auch auf ihn von 270 abgegebenen Stimmen 168. Ein Gegenkandidat war nicht aufgestellt worden. Die übrigen Stimmen fielen meist auf Körner und Hoffacker. Zum zweiten Vorsitzenden wurde

Prof. *Hoffacker* mit 212 Stimmen gewählt. Die übrigen Wahlen zu Mitgliedern des Vorstandes fielen auf die Maler *Max Fritz* (I. Schriftführer) und Dr. *Hermann Seeger* (II. Schriftführer), die Bildhauer Prof. *Hartzer* (I. Säckelmeister und *Rusche* (II. Säckelmeister) und auf den Maler *Hoffmann-Fallersleben* (Archivar). Es scheint, dass die Mitglieder der „Secession", die zugleich Mitglieder des Künstlervereins sind, sich an den Vorstandswahlen nicht beteiligt haben. Vor der Wahl konnte der bisherige Vorsitzende noch die erfreuliche Mitteilung machen, dass sich das Kapitalvermögen des Vereins auf rund 750000 M. beläuft. Der Bau des Künstlerhauses hat 448186 M. erfordert, wozu noch 109000 M. für das Inventar u. s. w. hinzugekommen sind.

VERMISCHTES.

*** Auf die Huldigung, die der *Verein Berliner Künstler* dem Kaiser aus Anlass der Auszeichnung Menzel's dargebracht hat, hat der Kaiser mit folgendem Schreiben geantwortet: „Der Verein Berliner Künstler hat mir aus Anlass der Verleihung des hohen Ordens vom Schwarzen Adler an den Wirklichen Geheimen Rat Professor Dr. Adolph v. Menzel in der Adresse vom 3. und dem Telegramm vom 9. d. M. den Dank und die Huldigung der Berliner Künstlerschaft dargebracht. Ich bin durch diese Kundgebungen aufs angenehmste berührt worden und habe aus ihnen mit Befriedigung ersehen, welch freudigen Wiederhall diese Ehrung des grossen Meisters in der Künstlerwelt gefunden hat. Gern gebe ich erneut der Hoffnung Ausdruck, dass das leuchtende Vorbild Adolph v. Menzel's unter den Jüngern der Kunst eine eifrige Nachfolge finden und die deutsche Kunst eingedenk ihrer grossen Bedeutung für das Allgemeinwohl an den bewährten Grundlagen festhalten werde, welche dieselbe, auf nationalem Boden erwachsen, im Laufe ihrer Entwicklung gewonnen hat. Berlin, den 21. Januar 1899. gez. Wilhelm R."

*** Dem Bildhauer *Harro Magnussen* in Berlin ist vom Kaiser die Ausführung der Gruppe des Kurfürsten Joachim II. Hektor übertragen worden.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstrasse 15.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 15. 16. Februar.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. – Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DER DIESJÄHRIGE WETTBEWERB IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN IN BERLIN.

Als Gegenstand für die diesjährige Preisaufgabe war von Seiner Majestät dem Kaiser die an einem Gipsabguss auszuführende „Ergänzung des unteren, vermutlich von einem Gewand verhüllten Teils des in den Königlichen Museen aufgestellten Aphroditetorsos" gewählt worden. Der Torso ist erst 1897 erworben, daher in dem Katalog der Sammlung nicht beschrieben. Aber die Museumsverwaltung hatte, wie in den früheren Jahren, so auch dieses Mal durch Veröffentlichung einer von R. Kekule von Stradonitz verfassten Schrift dafür Sorge getragen, den Teilnehmern an der Konkurrenz alles Wissenswerte und für die Ergänzung in Betracht kommende zugänglich zu machen. Die Schrift ist als Beilage zu Nr. 3 des XIX. Jahrgangs der amtlichen Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen (1. Juli 1898) erschienen. Wir entnehmen ihr im wesentlichen die folgenden Angaben. Der Torso, aus parischem Marmor gearbeitet und 0,54 m hoch, hat, bevor er auf dem Wege des Kunsthandels in das Berliner Museum gelangte, der Sammlung Giustiniani in Venedig angehört. Man weiss nicht, wann und wo er gefunden worden ist; seine Geschichte lässt sich bis in den Anfang des XVIII. Jahrhunderts zurückverfolgen. Er ist in jener Zeit im Besitz des Venezianers Francesco Trevisani gewesen und hat damals, wie aus einer Abbildung in einem Werk von Kupferstichen, die von Faldoni und Orsolini herrühren, hervorgeht, eine Ergänzung der fehlenden Teile, des Kopfes, der Arme und des Unterkörpers erfahren. Diese Ergänzung, wenig glücklich und nachweislich unrichtig, ist später wieder entfernt worden, sie hat aber ihre Spuren in den glatten und mit Einsatzlöchern versehenen Schnittflächen am Hals und an den Armansätzen zurückgelassen. Die Figur war nicht aus einem einzigen Marmorblock hergestellt, sondern aus mehreren Stücken zusammengesetzt. Der Oberkörper ist unbekleidet. Seine Zurichtung an der unteren Fläche weist darauf hin, dass er in einen mit Gewand verhüllten Unterkörper eingelassen war. Ähnlich sind bei zahlreichen anderen oberhalb nackten, unterhalb bekleideten antiken Figuren, z. B. bei der Venus von Milo, Ober- und Unterkörper für sich gearbeitet und ineinander eingepasst.

Die gestellte Aufgabe forderte eine Ergänzung nur des unteren Teiles der Figur, nicht auch des fehlenden Kopfes und der Arme. Es sind einige vollständiger als das Berliner Stück erhaltene Figuren vorhanden, die das gleiche Bewegungsmotiv zeigen; drei von ihnen sind in der genannten Schrift in Abbildungen wiedergegeben. Sie zeigen die Göttin im Begriff, sich das Haar zu ordnen. Die Bewegung des Unterkörpers, und die Anordnung des Gewandes ist bei allen im wesentlichen die gleiche: das rechte Bein stark im Knie gebogen, der rechte Fuss zurückgesetzt und nur mit den Zehen den Boden berührend, das Gewand in starken Falten um die Beine gespannt, an der Hüfte breit zusammengerafft und in reichlicher herüberhängender Masse vorn bis zum Boden herabfallend. So, in den grossen Zügen, ist das fehlende Gewand für den Berliner Torso gleichfalls vorauszusetzen. Aber eben nur für die Anordnung in den grossen Zügen, nicht für die feinere Ausführung im einzelnen können diese Wiederholungen als Anleitung dienen. Denn die meisten sind nur in kleinem Massstab gehalten, die einzige dem Berliner Torso in der Grösse entsprechende aber, eine Marmorstatue im Vatikan, ist eine äusserliche, im ganzen

dekorativ behandelte Arbeit. Der Berliner Torso ist ihr weit überlegen durch die feinere Empfindung der Arbeit. Er ist lebensvoller, künstlerischer. Der Unterschied, der an beiden Stücken in der Behandlung des Nackten fühlbar ist, muss sich ebenso stark in der Durchführung des Gewandes bemerklich gemacht haben. Ein Hinweis auf die Venus von Milo zeigt deutlich, wie dieser Unterschied zwischen künstlerischer und dekorativer Arbeit zu verstehen ist. „Der Reiz liegt in dem Gegensatz des nackten Körpers zum derben oder scharfen Gewand, aus dem er weich und geschmeidig herauswächst." Von diesem Reiz ist an der vatikanischen Statue nichts zu spüren, der Berliner Figur hat er sicherlich nicht gefehlt. Für die Ergänzung war in dieser Richtung der Weg ganz bestimmt vorgezeichnet. Es war eine schöne, lohnende und sehr lehrreiche Aufgabe, lehrreich auch insofern, als sie den Künstler darauf hinwies, an den erhaltenen Werken aus den verschiedenen Epochen des Altertums die Gewandbehandlung genau zu studieren und sich ihre Entwicklung im Zusammenhange mit der Ausbildung der körperlichen Form klar zu machen.

Trotzdem ist die Beteiligung an der Konkurrenz eine auffallend geringe gewesen. Nur fünf Ergänzungsversuche sind eingeliefert und keinem von ihnen ist der Preis zuerkannt worden. Sie sind im Saal V der Sammlung der Gipsabgüsse im Neuen Museum ausgestellt, zugleich mit dem Berliner Torso selbst und mit dem Abguss der vatikanischen Statue. Von diesen fünf Entwürfen sind zwei in der Ausführung ganz mangelhaft. Von den übrigen dreien geht der Entwurf von *Tondeur*, indem er die Statue vollständig ergänzt giebt, über die eigentliche Aufgabe, wie sie gestellt war, hinaus und ist mit Nichtberücksichtigung alles dessen ausgeführt, was an Thatsächlichem über den ursprünglichen Zustand der Figur nachweisbar ist. Tondeur hat den Torso mit nacktem Unterkörper ergänzt. Seine Figur hat ein schleierartiges Gewandstück in der hocherhobenen rechten Hand und hält dieses mit der linken Hand vor den Schoss, der Kopf ist etwas aufwärts gewendet. Die Haltung des Kopfes und der Arme erinnert an den in der erwähnten Schrift S. LV abgebildeten Stich, der die alte Ergänzung aus Trevisani's Zeit wiedergiebt. Aber der alte Ergänzer, der ohne Kenntnis der vorhandenen Wiederholungen der Figur seinen Versuch machte, hatte doch wenigstens an der Zurichtung des Torso schon richtig erkannt, dass er auf einem bekleideten Unterkörper gesessen haben muss.

Die beiden anderen Entwürfe, von *Henszler* und *v. Glümer*, geben den Torso mit dem ergänzten Unterkörper, dem Wortlaut der Aufgabe gemäss. Der Entwurf von Henszler wirkt gut und harmonisch in den Verhältnissen, aber der ergänzte Teil ist eine fast unveränderte Übertragung des Unterkörpers der vatikanischen Statue. Damit ist, wie oben ausgeführt ist, die Aufgabe nicht gelöst. Entschieden und ernsthaft auf das eigentliche Problem eingegangen ist nur v. Glümer. Wenn seine Lösung nicht befriedigt, so liegt das, abgesehen davon, dass er den Unterkörper auffallend kurz und gedrungen genommen und dadurch die Wirkung des Herauswachsens des Oberkörpers bedeutend abgeschwächt hat, an dem Mangel an Klarheit und Schärfe in der Gewandpartie. Die Faltenberge sind zu massig, das Einzelne zu wenig bestimmt herausgearbeitet, und man vermisst ruhige Flächen zwischen den bewegten Faltenlagen. Eine Verwendung dessen, was ein sorgfältiges Studium der Gewandbehandlung an Werken wie der Nike von Samothrake, der Venus von Milo, des Pergamenischen Altarreliefs dem Künstler lehren kann, würde dieser Arbeit von grossem Nutzen gewesen sein.

Wie die Ausführung der ergänzten Partie, so lässt auch die Tönung, die v. Glümer vorgenommen hat, um den Gegensatz von Gewand und Körper zu verstärken, die Zartheit und Feinheit vermissen, die die antike Figur, nach der Arbeit des erhaltenen Torso zu urteilen, in hohem Masse besessen haben muss. Das Material wird gewiss nicht verschiedenartig — v. Glümer hat das Gewand in Bronzeton, den Körper in Marmorton gefärbt —, sondern für die ganze Figur einheitlich gewesen sein.

Im anstossenden Parthenonsaal sind die beiden neuen Entwürfe vom Kopf der Saburoffschen Bronzestatue ausgestellt, die *Begas* und *Peterich* in Wiederholung ihrer vorjährigen Ergänzungsversuche ausgeführt haben. Peterich hat die altertümlichen Züge aus seinem früheren Entwurfe entfernt, zugleich sind die Formen aber allgemeiner und leerer geworden, und der Kopf hat jetzt viel von dem Reiz und der Einheitlichkeit verloren, die er vorher gehabt hatte. Der Begassche Entwurf bietet gegen den alten wenig neues. Das glückliche Zusammengehen des Kopfes mit dem Körper in der Bewegung ist geblieben, es wäre nun darauf angekommen, den Einzelformen, die wenig bestimmt und, wie namentlich am Haar auffallend, wenig sorgfältig behandelt waren, eine der antiken Gestaltungsweise und im Masse der Durchbildung dem erhaltenen Körper entsprechendere Ausführung zu geben. Aber gerade das ist in dem neuen Entwurfe unterlassen. *FR. WINTER.*

KUNSTBLÄTTER.

Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen. Vierter Jahrgang 1898. — Diesmal ist es eine besonders reiche Gabe, die den Mitgliedern geboten wird. Auf 24 Tafeln entwickelt sich vor den Augen des Beschauers die Thätigkeit eines bisher ganz unbekannten deutschen Künstlers des 15. Jahrhunderts, des *Hans Multscher von Ulm*, der in erster Linie Bildhauer, wahrscheinlich daneben aber auch Maler war, der innerhalb der schwäbischen Schule

eine wichtige Rolle spielte, da aus dem Datum seiner Arbeiten (1458) hervorgeht, dass bereits mindestens ein Jahrzehnt vor Schüchlin diese Schule es zu einer völlig freien Ausbildung gebracht hatte, dessen Bedeutung aber namentlich darin liegt, dass mit ihm ein ganz neuer und dabei wahrhaft hervorragender Künstler für die Frühzeit der selbständig entwickelten deutschen Kunst gewonnen ist, einer von denen, die die Kunstgeschichte um eine wirkliche Persönlichkeit bereichern. Es handelt sich dabei wesentlich um ein grosses Altarwerk, das für die Pfarrkirche von Sterzing in Tyrol (südlich von Innsbruck an der Brennerbahn) gefertigt, dann aber über vier verschiedene Stellen dieser Stadt, ausser der Pfarrkirche noch die Spitalkirche und die Magdalenenkirche und weiterhin das Rathaus, verstreut worden war. Das Werk war schon seit 1884 durch Conrad Fischnaler in die Litteratur eingeführt, eine abschliessende Erörterung vermochte aber erst F. v. Reber zu bieten, dessen 1898 in den Sitzungsberichten der Bayrischen Akademie erschienene Arbeit der Publikation in einem Sonderabzug beigefügt ist. Danach bestand der Altar aus einem geschnitzten und bemalten Mittelteil, die Madonna nebst vier heiligen Jungfrauen darstellend, grossen gemalten Flügeln mit je vier Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi und dem Leben der Maria, weiterhin den Schnitzfiguren der gewappneten Heiligen Georg und Florian und einer Predella, die in holzgeschnitzten Büsten von wunderbarer Lebendigkeit Christus und die zwölf Apostel zeigt. — Weiterhin sind ein kreuztragender Christus mit Simon von Cyrene, Holzgruppe in der Pfarrkirche, wahrscheinlich ursprünglich an der Aussenwand angebracht, und ein von 1457 datiertes Gemälde der Schleissheimer Galerie, Christus als Schmerzensmann darstellend, abgebildet; im Text ein entsprechendes, aber leider sehr verdorbenes Bild der Dreieinigkeit in der Sakristei des Ulmer Münsters und bei Reber endlich S. 55 ein Palmsonntagsesel aus dem Ulmer Altertumsmuseum, unter Hinweis auf ein noch besseres Exemplar desselben Gegenstandes, das im Laufe der Zeit nach dem Kloster Wettenhausen bei Burgau geraten ist. Das ist bis auf eine weitere Madonna im Ulmer Museum alles, was sich bisher mit dem Namen des Künstlers hat in Verbindung bringen lassen. Solange man an die Herkunft dieser Werke von einem tyroler Meister glaubte, war es schwer, ihnen gegenüber einen festen Standpunkt zu gewinnen. Jetzt aber, wo ihre Herkunft von Ulm feststeht, lassen sie sich aufs beste in das Bild der Kunstentwicklung des 15. Jahrhunderts einreihen. Und zwar muss dabei durchaus von den Skulpturen ausgegangen werden, da diese allein als gesicherte Werke Multscher's angesehen werden können, während die Gemälde ihm nur mit Wahrscheinlichkeit, wenn auch mit einer sehr hohen, zugewiesen werden können. Diese Holzfiguren zeugen aber auch von einer Beherrschung der künstlerischen Ausdrucksmittel, von einer reichen und mannigfaltigen Gestaltungskraft und vor allem von einer Fähigkeit, die Gebilde mit einem aus den Tiefen der Seele stammenden Hauch individuellen Lebens zu erfüllen, dass es viel zu wenig gesagt scheint, wenn man den Meister als einen Vorläufer Syrlin's bezeichnet. Will man in der deutschen Kunst Schöpfungen finden, die mit diesen in Vergleich gezogen werden können, so muss man bis zu den zweihundert Jahre früher verfertigten Statuen des Naumburger Doms zurückgreifen. Durchaus plastisch gedacht, d. h. fest und füllig, stehen Multscher's Gestalten, die Madonna, die heiligen Jungfrauen, die Ritter, mitten inne zwischen Naturbeobachtung und freier Erfindung. Keine von ihnen ist einem Modell treu nachgebildet, aber keine auch ist in konventionell-schematischer Weise erfunden; sondern sie erwecken den Eindruck des Lebens, weil sie alle aus einer vertieften innerlichen Anschauung der Wirklichkeit hervorgehen. Man fühlt es ihnen an, dass dem Künstler zuerst feststand, welchen Charakter er seinen Personen verleihen wollte, und dass er danach seine Beobachtungen und Studien einrichtete. Ihnen allen ist der Stempel seines vornehmen, ruhigen, zarten Geistes aufgeprägt, aber die Ausgestaltung ist jedesmal eine ganz individuelle, wie man das besonders deutlich an den herrlichen Aposteltypen der Predella wahrnimmt. Die Behandlung des Faltenwurfes ist noch, bei allem Reichtum, schlicht und nicht knitterig; das feine Empfindungsleben in den Händen, das gleichfalls nur in den Naumburger Statuen seinesgleichen findet, verdient das höchste Lob. Die Malereien zeigen das gleiche weise Masshalten und die gleiche Innerlichkeit eines starken Gefühls. Sie machen es daher nicht schwer, in diesem Fall einmal ausnahmsweise anzunehmen, dass in der Person Multscher's der ausgezeichnete Bildhauer mit dem ausgezeichneten Maler vereinigt war. Durch diese Veröffentlichung hat sich die Gesellschaft, die schon so viel Nutzen gestiftet hat, ein ganz besonderes Verdienst um die Erschliessung der deutschen Kunstgeschichte erworben. *W. v. SEIDLITZ.*

NEKROLOGE.

†. Am 2. Februar ist in Düsseldorf der Historienmaler *Bernhard Budde* gestorben. Er wurde 1827 in Warendorf (Reg.-Bez. Münster) geboren, entstammte der Schule Wilhelm von Schadow's und malte meist religiöse Bilder für kleinere Kirchen in den Rheinlanden.

†. Am 4. Februar starb in einer Privatheilanstalt in Basel, im Alter von 37 Jahren, der Bildhauer *Max Leu*, der Schöpfer des Bubenbergdenkmals in Bern.

London. Am 30. Januar d. J. starb der Bildhauer *Bates*, Mitglied der Akademie und ein Vertreter der jüngeren englischen Bildhauerschule. Bates hat am meisten dazu beigetragen, die Bildhauerkunst in den letzten Jahren hier zu heben. Sein Einfluss in dieser Beziehung machte sich nicht nur für England, sondern sogar auch in Indien bemerkbar. Er begann seine eigentliche Laufbahn, da er 1850 geboren, erst verhältnismässig spät, d. h. mit dem dreissigsten Jahre bei Gelegenheit der Ausstellung von 1880. Bates studierte dann noch weiter unter Rodin in Paris. In den letzten Jahren stellte er regelmässig in London aus und erhielt auch hier die goldene Medaille. Als seine Hauptwerke gelten: die „Pandora" in der neuen „British Art Gallery", Reiterstatuen von dem Vicekönig Lord Lansdowne, und das Gegenstück, Lord Roberts, der Oberbefehlshaber in Indien, beide in Calcutta aufgestellt. Kürzlich vollendete der Meister noch eine Kolossalstatue der Königin Victoria für die Stadt Dundee. Ausserdem fertigte er viele Reliefs und Büsten für indische Fürsten an. ♂

Paris. — Alfred Sisley †. Die französische impressionistische Malerschule hat einen ihrer Führer verloren: *Alfred Sisley* ist am 28. Januar in Moret-sur-Loing, dem malerischen Städtchen östlich des Waldes von Fontainebleau, in dem er den grössten Teil seines Lebens zugebracht, einem Krebsleiden erlegen. Sisley ist als der Sohn englischer Eltern am 30. Oktober 1840 in Paris geboren. Nachdem er zuerst das Atelier Gleyre's besucht hatte, wandte er sich ganz Corot zu, der ja neben Daubigny als hauptsächlichster Vermittler zwischen den Meistern von Barbizon und den Impressionisten anzusehen ist. Er malte Dorfstrassen, schlichte Waldmotive, Feldwege, am liebsten im Winter, im Herbst oder im ersten

Frühling. Ein gewisses Aufsehen erregten einige Überschwemmungslandschaften, deren schönste sich jetzt im Besitze des Grafen Cammondo befindet. Alle diese Bilder sind in einem feinen Ton gehalten und haben etwas Melancholisches. Erst seit 1875 etwa wurde er durch seine Freunde Monet und Renoir auf andere Bahnen gewiesen. Eine Zeitlang stand er so stark unter Monet's Einfluss, dass er ihn nicht nur in seiner Technik, sondern auch in seiner Kleidung und Haartracht nachahmte. Viele bedauern, dass er nicht seiner früheren Weise treu geblieben ist. In der That hat er in den späteren Bildern manches von seiner Intimität und Eigenart eingebüsst. Wie Monet malte er die Natur nun fast nur noch im strahlendsten Sonnenscheine; auf Helligkeit und Leuchtkraft war sein hauptsächlichstes Bestreben gerichtet. Ein paarmal machte er Reisen nach England — noch im Jahre 1897 brachte er eine Anzahl Strandbilder aus Wales heim —, meist aber malte er in der Umgegend von Paris, und besonders der Kirchturm, das Flüsschen, die Brücke von Moret gaben ihm unerschöpfliche Motive. Ganz selten nur finden sich menschliche Figuren auf seinen Bildern. 1866 und 1868 hatte er im Salon ausgestellt, 1869 befand er sich zum erstenmal unter den Zurückgewiesenen. Später erregten besonders seine ausgesprochen lila Töne den Zorn der Kunstrichter und des Publikums. Aber auch als angesehene Kritiker und Liebhaber sich für ihn interessierten, hat er es nie zu Wohlstand bringen können. Sisley's Gemälde besitzen die Vorzüge des Impressionismus, die Ursprünglichkeit des Natureindrucks und die leuchtenden Farben, aber auch seine Unvollkommenheiten, die zu starke Betonung des Technischen und die geringe Tiefe der Auffassung. Während Rousseau und Millet jedes Bild ein innerstes Erlebnis war, scheinen die Impressionisten nur Augenblicksstimmungen zu folgen, ja manchmal ohne jede innere Anteilnahme ihre Bilder nach fertigen Rezepten zu malen. Jedenfalls gehört aber Sisley zu den besten der Vertreter dieser Schule, die, zuerst verlacht, dann oft überschätzt, einen wichtigen Platz in der Geschichte der modernen Landschaftsmalerei einnehmen wird.

WALTHER GENSEL.

PERSONALNACHRICHTEN.

†. *Dresden.* — Dr. *Gustav Pauli* ist zum Direktor der Kunsthalle in Bremen gewählt worden und wird am 1. Oktober dieses Jahres seine neue Stellung antreten.

London. — Zu Mitgliedern der Königlichen Akademie wurden erwählt: Der Bildhauer *W. G. John*, der Maler *Arthur S. Cope* und der Landschafter *Alfred East*. Letzterer ist 1849 geboren; er studierte auf der Kunstschule in Glasgow, alsdann in Paris auf der École des Beaux-Arts unter Julian und erhielt die goldene Medaille in München sowie auch in Paris. Zum Ehrenmitgliede der Akademie wurde der französische Landschaftsmaler *Jules Breton* ernannt. Derselbe ist 1827 in Courrières geboren und stellte seit dem Jahre 1855 fast regelmässig auf dem Pariser Salon aus. 1886 wurde Breton zum Mitgliede der Académie des Beaux-Arts erwählt. ♂

*** Die preussische *Landeskunstkommission ist für das Jahr 1899* aus folgenden ordentlichen Mitgliedern zusammengesetzt: den Malern A. Baur in Düsseldorf, Karl Becker und W. Friedrich in Berlin, E. v. Gebhardt und P. Janssen in Düsseldorf, L. Knaus und E. Körner in Berlin, L. Kolitz in Kassel, M. Schmidt in Königsberg und A. v. Werner in Berlin, den Bildhauern L. Manzel, F. Schaper und M. Unger in Berlin, den Architekten H. Ende und F. Schwechten, dem Kupferstecher Köpping, dem Direktor Dr. v. Tschudi und dem früheren Botschafter von Keudell.

*** Die Maler Graf *L. Kalckreuth*, *Carlos Grethe* und *Poetzelberger*, bisher Lehrer an der Kunstakademie in Karlsruhe, sind an die Kunstschule in *Stuttgart* berufen worden.

*** Zu Mitgliedern der *Jury für die grosse Berliner Kunstausstellung 1899* hat der Verein Berliner Künstler folgende Herren gewählt: die Maler Prof. *W. Friedrich*, *G. Koch*, Prof. *C. Ludwig*, die Bildhauer Prof. *E. Herter* und Prof. *L. Manzel;* als Ersatz die Professoren *C. Saltzmann*, *C. Kiesel*, *M. Baumbach* und *B. Schmitz*.

WETTBEWERBE.

Minden. — Zu einem engeren *Wettbewerb um Entwürfe für das Denkmal des Grossen Kurfürsten* sind aufgefordert worden die Herren: Professor A. Brütt-Berlin, Bildhauer Boese-Berlin, Bildhauer Haverkamp-Berlin-Friedenau, Professor Janensch-Berlin und Bildhauer Petri-Pankow bei Berlin. Die Kosten des Denkmals dürfen 30000 M. nicht überschreiten. Die Modelle müssen bis zum 1. Mai d. J. eingeliefert werden.

-u-

DENKMÄLER.

*** Dem Bildhauer *Harro Magnussen* in Berlin ist die Ausführung eines Denkmals der Fürstin Maria von Jever (geb. 1500), die Jever das Stadtrecht verliehen und das dortige Mariengymnasium begründet hat, übertragen worden. Es soll ein Bronzestandbild inmitten einer halbkreisförmigen Granitbank werden, das die Fürstin in altfriesischer Tracht darstellt.

*** Zwei neue *Gruppen für die Siegesallee in Berlin* sind vom Kaiser in Auftrag gegeben worden. Prof. *Karl Begas* in Kassel, der bereits die Gruppe des Markgrafen Otto mit dem Pfeil geschaffen hat, ist mit der Ausführung des Standbildes Friedrich Wilhelms IV. betraut worden, dem als Halbfiguren A. v. Humboldt und Rauch beigegeben werden, und Prof. *A. Brütt* wird die auf Friedrich Wilhelm II. bezügliche Gruppe ausführen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

München. — Die *Künstlervereinigung Luitpoldgruppe* wird in der Zeit vom 20. Februar bis 30. April eine *Frühjahrsausstellung* veranstalten, zu welchem Zwecke der Kunsthändler *Heinemann* die Räume seiner Galerie an der Prinzregentenstrasse überlassen hat. Die Gruppe wird hier zum erstenmal allein und selbständig, nicht im Rahmen einer anderen Ausstellung, vor das kunstsinnige Publikum treten und beabsichtigt, das Interesse an dem Unternehmen noch dadurch zu erhöhen, dass ausser fertigen Kunstwerken auch Studien und Skizzen Aufnahme finden.

London. — Die *38. Ausstellung des Instituts der „Fine-Arts" in Glasgow* umfasst 781 Werke, die aber keinen so streng lokalen Ton wie in den früheren Jahren erkennen lassen. Diese charakteristische Eigenschaft verdankt die Jahresausstellung einem zweifachen Umstande: erstens, viele Ausländer, namentlich Franzosen, so auch Benjamin Constant und Fantin Latour sind diesmal in Glasgow vertreten. Ersterer hat das Porträt des Marquis von Dufferin, letzterer ein Selbstporträt und eine „Diana" geliefert. Zweitens haben die Meister der „Glasgower-Schule" in den hier zur Besichtigung vorliegenden Arbeiten sich dadurch vorteilhaft gegen früher ausgezeichnet, dass die Excentricitäten gänzlich unterblieben. Der einzige Maler, welcher auffällig in dem

genannten Stil weiter schafft, ist Hornel, dessen Farben zwar brillant, aber vollständig ohne Zusammenhang gegeben werden. Zwei Porträts Gladstone's stammen von der Hand Max Lure Hamilton's und Lockhart's. James Guthrie sandte ein sehr gut durchgeführtes Bildnis des Professors Jack von der Glasgower Universität, das mit Recht allgemein bewundert wird. Lavery zieht besonders in seiner „Nora", dem gefällig wiedergegebenen Porträt eines jungen, hübschen Mädchens, an. Walton ist durch mehrere stilvolle Porträts vertreten. Unter den jüngeren Mitgliedern der „Boys of Glasgow" macht die bedeutendsten Fortschritte der Maler David Gauld. Als Architekturmaler nimmt die erste Stelle James Miller ein, der ein äusserst interessantes Werk einsandte, welches das Glasgower Kunstausstellungsgebäude, einen imposanten Prachtbau, darstellt, der im nächsten Jahre vollendet sein wird. *v. S.*

London. — Die Gesellschaft für Pastellmalerei, welche hier vor etwa Jahresfrist begründet wurde, hat durch ihre erste Ausstellung sich gut eingeführt. Der Altmeister Watts hat zwei sehr interessante Porträts gesandt. Unter den einheimischen Meistern sind hervorzuheben: E. Stott, Muhrmann, Hamilton, Abbey, James Guthrie und Lievens. Von den Ausländern zeichneten sich aus: C. H. Fromuth, Fritz Thaulow, Besnard und E. Wauters. Hamilton's einzelne Figur eines jungen Mädchens erinnert an Liotard's Werke in Dresden. Clausen ist anziehend vertreten, ebenso hat René Billotte gute Landschaften gesandt, und Besnard's „Nach dem Bade" entbehrt nicht des Reizes. Fritz Thaulow beschickte die Ausstellung mit drei skandinavischen Flussscenen. Wilfried v. Glehn ist ein Künstler, der eine bedeutende Laufbahn in England vor sich hat. Mr. Forbes hat zwei Werke von Millet geliehen. Die Ausstellung steht in hoher Gunst beim Publikum, und wenn nicht hie und da einige Impressionisten stark hervorleuchteten, so könnte man, obgleich man sich im Royal Institute in Piccadilly befindet, doch glauben, in der Pastellgalerie des Dresdener Museums zu weilen. ♂

† *Leipzig. — Die Gesellschaft zur Pflege der Photographie in Leipzig* hat in zwei Sälen der Kgl. Kunstakademie eine kleine *Ausstellung künstlerischer Photographien* veranstaltet, welche die neuen Bestrebungen der Künstlerphotographen dem Leipziger Publikum zum erstenmal vor Augen führt. Es sind 233 Photographien ausgestellt, auch Franzosen, Engländer, Belgier und Österreicher haben sich beteiligt. Der einheimische Klub hat tüchtige und ansprechende Arbeiten eingeliefert. Es ist erstaunlich, was auf dem Gebiete der Photographie von einigen Auserwählten geleistet wird, der Laie steht wie vor einem Rätsel vor Aufnahmen, welche vollständig den Eindruck der Reproduktion eines Gemäldes oder gar eines Gemäldes selber hervorrufen. Die kleine Schar Leipziger Künstlerphotographen wird durch diese Ausstellung nicht nur mannigfache Anregung und Belehrung erhalten, sondern hoffentlich auch zahlreiche neue Anhänger gewinnen.

Berlin. — Das Comité der *Ausstellung für künstlerische Photographie, Berlin 1899,* welche am 8. Februar in der Königl. Akademie der Künste eröffnet worden ist, hat die offizielle Publikation der hervorragendsten Werke dieser Ausstellung der von Franz Goerke herausgegebenen „Kunst in der Photographie" übertragen. Der dritte Band dieser Publikation wird ein in sich abgeschlossenes Prachtwerk bilden, das ausschliesslich jener Ausstellung gewidmet sein wird.

Paris. — Wenn die Ausstellungen des *Cercle Volney,* wie man behauptet, gewissermassen die Generalproben für den Salon der Artistes français (früher Champs Élysées) sind, so darf man seine Hoffnungen für den diesjährigen Salon nicht hoch spannen. Unter den 300 Werken befinden sich kaum zwei Dutzend von wirklich künstlerischem Werte. Von den Bildnissen ist das der Romanschriftstellerin Lesueur von *Chabas* wegen der ungemeinen Lebendigkeit der Auffassung hervorzuheben. *Véber's* kleines Herrenbildnis — ein Amateur im dunkelblauen Schlafrock in seinem Arbeitszimmer, eine Farbenradierung in der einen Hand, die Cigarre in der anderen haltend — schliesst sich seinem Coquelin cadet vom Vorjahre würdig an. Auch *Benjamin-Constant* ist mit dem Brustbilde seines Freundes und Kollegen Chaplain im Institutsornate sehr gut vertreten. Unter den Landschaftern steht *Gosselin* mit zwei wundervollen Dämmerungsbildern obenan. *Demont* hat ein sehr stimmungsvolles Bild „Die Strasse" gesandt, bei dem nur die Wolken etwas massiv erscheinen, *Saint-Germier* eine treffliche „Kanalecke in Venedig". Von den Bildhauerarbeiten seien der „Faun" von *Boucher,* die Statuette einer Malerei von *Sicard* und besonders der entzückende Kinderkopf *Denys Puech's* erwähnt. — Erfreulicher ist die dritte Ausstellung der *Künstler der Franche-Comté;* sehr viel bietet aber auch sie nicht. Neben den Landschaften *Pointelin's* und *Vaysse's* sind einige sehr kräftige, nur ein wenig zu skizzenhafte kleine Bilder von *Prinet* hervorzuheben. *Dagnan-Bouveret* und *Courtois* haben ein paar ganz kleine, sehr lebendige Herrenbildnisse in ganzer Figur ausgestellt. Es scheint, dass diese bisher hauptsächlich von Weerts gepflegte Art des Porträts hier in Aufnahme kommt. Ausserdem ist mir der prächtige Kopf einer alten Frau von *Benoit-Barnet* aufgefallen. Nicht vergessen seien die herrlichen Stiche von *Mathey-Doret,* zumal die bekannte „Giovanna Tornabuoni" und die „Kinder Karls des Ersten". *G.*

A. R. *Berlin.* — Die neugebildete Künstlergruppe *„Jagd und Sport",* die aus dreizehn Malern, Zeichnern und Bildhauern besteht, hat ihre erste Ausstellung bei *Eduard Schulte* eröffnet und durch ihren reichen Inhalt gezeigt, wie lebhaft dieser Zweig der Kunst bei uns blüht, dank dem Interesse von Jagd- und Sportfreunden, die auch für die Kunst etwas übrig haben. Freilich sind die Künstler genötigt, diesem Interesse zunächst zu dienen, und daneben kommt das rein künstlerische bisweilen zu kurz. Das zeigt sich besonders an den Porträts berühmter Rennpferde von *H. Sperling* und an einer Reihe von Illustrationen, die vorzugsweise der Kritik von Sachkennern Stand zu halten haben. Das rein künstlerische Interesse des Publikums wird am meisten durch die Waldbilder mit Elchwild von *R. Friese,* durch eine Wildschweinsjagd am Grunewaldsee von *G. Koch* und durch einen balzenden Auerhahn in einsamem Bergesforst von *W. Kuhnert* befriedigt. — Zu gleicher Zeit sind bei Schulte zahlreiche Bildnisse des Wieners *Arthur Ferraris* und des Ungarn *Philipp Lázló* ausgestellt. Dieser ist in den letzten Jahren der bevorzugte Maler der österreichischen und auch der deutschen Aristokratie geworden. Seine gefällige, etwas süssliche Färbung harmoniert mit der Art seiner Charakteristik, die sich, ohne in die Tiefe zu gehen oder gar nach Energie zu streben, mit oberflächlichen Galanterien begnügt. Eine Ausnahme unter seinen Bildnissen macht das des Grossherzogs von Sachsen-Weimar, das von grösserem Ernst der Auffassung und der koloristischen Haltung zeugt. Auch Arthur Ferraris ist ein Maler der vornehmen Welt. Seine Damenbildnisse haben ihm durch den eigentümlichen, zarten Schmelz des Vortrags einen wohlbegründeten Ruf verschafft. Jetzt hat er in Berlin das Bildnis Kaiser Wilhelms II. in der Uniform eines ungarischen Generals gemalt und auch

darin seinen Geschmack und seine hervorragende koloristische Begabung bewährt. In der Charakteristik des Kopfes mag ihm wohl seine Aufgabe, ein Repräsentationsbild malen zu müssen, eine gewisse Zurückhaltung auferlegt haben. Zwei männliche Bildnisse von *Louis Kolitz,* dem Direktor der Kunstakademie in Kassel, darunter das des dort lebenden früheren Botschafters in Petersburg General von Werder, sind dagegen von höchst kraftvoller Wirkung durch die markige Charakteristik und die plastische Modellierung. Eine Reihe von Ölstudien aus dem letzten türkisch-griechischen Kriege von dem Düsseldorfer *Theodor Rocholl* fesseln vorzugsweise durch die Frische der koloristischen Behandlung und, wo sie Momente aus den Märschen der Truppen, aus ihrer Rast an Quellen darstellen, durch die landschaftliche Scenerie, die meist im heissen, grellen Sonnenlicht dargestellt ist. In den Studien nach türkischen Offizieren und Soldaten hat Rocholl auch ein nicht geringes Talent für Schärfe und Kraft in der Charakteristik und Individualisierung entfaltet.

A. R. *Berlin.* — Die *achte Ausstellung der Vereinigung der XI* ist am 1. Februar bei *Keller & Reiner* eröffnet worden. Wir haben beobachtet, dass dieser Sonderbund von Jahr zu Jahr mehr von jener starken, in gutem und schlechtem Sinne sensationellen Wirkung verloren hat, die seine ersten drei oder vier Ausstellungen hervorriefen. Das liegt nicht etwa daran, dass seine Mitglieder an künstlerischer Kraft und Eigenart ärmer geworden wären. Es ist vielmehr nur die natürliche Folge unseres Ausstellungswesens, dass das, was früher ein Ereignis war, jetzt alltäglich geworden ist. Die Elf haben sich keineswegs auf diese Vereinigung allein eingeschworen. Sie gehören zum Teil auch der Gesellschaft der Aquarellisten und wohl auch noch anderen Klubs an und sind auch sonst Gelegenheits- und Sammelausstellungen keineswegs abhold. So hat *Ludwig von Hofmann,* den man unter den ersten der XI zu nennen gewohnt ist, in seiner kürzlich veranstalteten Sammelausstellung so ziemlich alles mitgeteilt, was er bis jetzt zur Reife gebracht hat. Ein jetzt ausgestelltes, „Dekorative Landschaft" betiteltes Bild — eine phantastische Meeresstrandpartie mit träumenden Mädchen und spielenden Kindern — ist, abgesehen von der leuchtenden Farbenpracht, der bekannten Eigenschaft Hofmann'scher Bilder, besonders dadurch bemerkenswert, dass die Leinwand von tiefblauen Schlangenlinien eingefasst ist, womit der Künstler schon äusserlich angedeutet hat, dass Bilder dieser Art nur mit dem Massstab der Phantasie, die für reine Schmuckwirkungen ohne Rücksicht auf den realen Inhalt einer Darstellung empfänglich ist, gemessen werden dürfen. Eine „exotische Landschaft" verfolgt dieselbe Tendenz rein dekorativer Wirkung, während ein drittes Bild „Der Sieger" durch seine Figuren — ein Ritter, der nach blutigem Kampfe mit einem Gegner neben der errungenen Geliebten auf einer Höhe über dem Meere Rast hält — eine höhere Bedeutung beansprucht. *M. Liebermann* hat ausser einem ungewöhnlich lieblos behandelten männlichen Bildnis nur eine in Pastellstiften gezeichnete Variation seiner „Netzflickerinnen" zu der Ausstellung beigesteuert, und *Walter Leistikow* hat ausser einem Grunewaldsee und einer norwegischen Hochgebirgspartie, denselben Motiven, die er bereits für die Aquarellistenausstellung behandelt hat, zwei neue Waldlandschaften bei Abendstimmung eingesandt, die jedoch nur zeigen, dass er an seinem System der Stilisierung einfacher Naturausschnitte konsequent festhält. *Max Klinger,* dessen in Berlin noch nicht bekannter „Christus im Olymp" erwartet worden war, und *F. Stahl* haben sich der Ausstellung gänzlich ferngehalten. So konzentriert sich das Interesse hauptsächlich auf die Arbeiten von *Dora Hitz* (Bildnis einer alten Dame und zwei Kinderbildnisse), *G. Mosson* (ebenfalls drei Bildnisse), *Schnars-Alquist, J. Alberts, M. Brandenburg* und *F. Skarbina.* Von dem letzteren muss man rühmen, dass er trotz seiner starken Beteiligung an der Aquarellistenausstellung doch das beste Stück von allem, was er in neuester Zeit geschaffen, für diese Ausstellung vorbehalten hat: eine von starkem poetischen Gehalt und feinstem Stimmungszauber erfüllte, ungemein zart und sorgsam durchgeführte Abendlandschaft „Am Mühlwasser". Eine Zeichnung von ihm fesselt mehr durch ihre scharf zugespitzte Tendenz, als durch ihre rein künstlerische Qualität: die Begegnung zweier Leichenbegängnisse an der Kreuzung zweier Strassen in der Grossstadt. Im Hintergrunde das pomphafte Begräbnis eines Reichen mit langem Gefolge, im Vordergrunde ein Arbeiter, der einen rohen Sarg auf einem Handwagen fortzieht, dem Christus als einziger Leidtragender folgt! *J. Alberts,* der Maler der Halligen, macht sich in seinen Landschaften, was besonders in der „Wanderdüne" ersichtlich ist, mehr und mehr von seiner früheren Trockenheit und Härte des Vortrags los, während er in zwei Studienköpfen alter Männer von den Halligen seine originelle Kraft der Charakteristik bewahrt hat. *Schnars-Alquist* bevorzugt bei seinen Marinen ausschliesslich jene Stimmung, bei der er seiner Neigung zu lichtgrauen Tönen nachgeben kann, die aber doch trotz grosser Virtuosität in der Variierung auf die Dauer einförmig wirken. Den stärksten äusseren Erfolg erzielt diesmal *Martin Brandenburg* mit drei märchenhaft-phantastischen Bildern, von denen uns zwei das geheimnisvolle Dunkel von Zauberwäldern vor Augen führen. Auf dem einen sehen wir ein lustiges Nixlein, das aus Freude über den Einfall eines Sonnenstrahls in das Waldesdunkel einen Serpentintanz ausführt, und auf dem zweiten werden wir Zeugen einer Scene, die trotz ihres blutigen Charakters mehr grotesk als grauenvoll wirkt. Vor einer unbekleideten Schönen, die lächelnd ein blutendes Herz in der Hand hält, kniet ein kaum dem Knabenalter entwachsener Jüngling, der sich eben jenes Herz, wie man aus der klaffenden Wunde sieht, aus der Brust herausgeschnitten hat, und blickt in wahnsinniger Verzückung zu der grausamen Geliebten empor. Mag man auch noch so wohlwollend und nachsichtig allen Kühnheiten der modernen Kunst folgen — es giebt doch eine Grenze, wo auch die grösste Nachsicht Halt machen muss, und hier scheint sie erreicht zu sein. Das dritte Bild „Die Windsbraut", ein nacktes Mädchen mit strohgelbem Haar, das fast wagerecht über eine öde Hügellandschaft hinwegsaust und die vor ihm fliehenden Vögel zu haschen sucht, hat wenigstens den Vorzug eines kecken, übermütigen Humors.

VERMISCHTES.

⊙ Die Festrede, welche Direktor Prof. Dr. *Hugo v. Tschudi* in der öffentlichen Sitzung der Kgl. Akademie der Künste in Berlin zum Geburtstage des Kaisers über das Thema *Kunst und Publikum* gehalten hat, ist im Verlage von *E. S. Mittler & Sohn* in Berlin erschienen.

In den Bericht über das Vermächtnis des Barons Ferdinand von Rothschild (Nr. 13 der Kunstchronik) hat sich ein kleiner Irrtum eingeschlichen, dessen Richtigstellung nicht unwillkommen sein dürfte, weil es sich um zwei der interessantesten und noch fast unbekannten Holzskulpturen der frühen Renaissance handelt: die Porträtbüstchen Karls des Kühnen von Burgund und seiner Gemahlin. Nicht Baron Ferdinand hat sie von dem Vater des in England lebenden Bildhauers Böhm für 4 Schilling erkauft, sondern

Freiherr Salomo von Rothschild in Wien erstand sie Dezember 1865 bei der Versteigerung der Sammlung des am 15. August desselben Jahres verstorbenen kaiserlichen Medailleurs J. D. Böhm um den Preis von 11810 Gulden. Böhm war einer der feinsten Kenner des alten Wien, seine Sammlung enthielt auf allen Gebieten auserlesene Perlen, und nichts machte ihm grössere Freude, als seine Schätze einem Kunstfreunde zu zeigen. Schreiber dieses erinnert sich noch heute mit aufrichtiger Dankbarkeit der Tage, die er im Februar 1864 bei dem alten Herrn in anregendster Unterhaltung zugebracht hat. Als Krone seiner Sammlung betrachtete Böhm den Dürer'schen Christus am Kreuz, den Ludwig Gruner um 4000 Gulden für die Dresdener Galerie erwarb, — und die beiden nicht ganz 5 Zoll hohen Burgundischen Büstchen. Wenn er sie aus ihren Etuis hervorholte und mit liebevoller Bewunderung seinen Besucher auf jede einzelne Schönheit aufmerksam machte, dann bedeutete das für den Tag den Abschluss der Kunstbeschauung. Böhm besass die Büstchen seit 1816 oder 1817: für ein paar Gulden mag er sie gekauft haben, aber er war selbst durch hohe Angebote nicht zu bewegen, auf einen Verkauf während seines Lebens einzugehen. C. RULAND.

München. — Über den *Fund einer „überlebensgrossen Porträtfigur, wahrscheinlich aus Karolinger Zeit"* wusste die Nationalzeitung vor kurzer Zeit zu erzählen: Die „Berliner Kunstfreunde", so berichtete sie, sollten das lebhafteste Interesse an diesem Funde nehmen, den Herr Geheimrat *Richard von Kaufmann* im Herbst in München gemacht hätte. Auch ausserhalb des Kreises „Berliner Kunstfreunde" muss eine solche Entdeckung Aufsehen erregen: „eine kolossale Porträtfigur in bemaltem Holze aus Karolinger Zeit" — wer hätte je etwas Ähnliches gesehen oder nur davon gehört! Die ziemlich ausführliche Beschreibung des Stückes in jener Zeitungsnotiz musste jedoch jedem mit dem Münchener Kunstleben Vertrauten das Stück bald in Erinnerung rufen. Der männliche Heilige mit einem kleinen Stadtmodell in der Hand war nämlich im vorigen Jahre mehrere Monate im Münchener Kunsthandel; jedem älteren Münchener war er aber schon aus Gedon's Sammlung bekannt, in deren Versteigerung ihn F. A. von Kaulbach erwarb. Schon Gedon hatte gesehen, dass die Figur zu verschiedenen Zeiten ausstaffiert und übergangen war. Er hatte daher auch Versuche gemacht, sie zu reinigen, fand aber die Farbe darunter so grell und laut, dass er vorzog, sie in ihrem malerischen Zustand zu lassen. Über das Alter seiner Figur hatte Gedon gleichfalls eine sehr hohe Vorstellung: „uralt" sei sie jedenfalls; für Finessen, wie karolingisch, ottonisch u. dgl., hatte er aber keinen Sinn. Andere Arbeiten von ganz verwandtem Charakter tauchten später wiederholt im Münchener Handel auf; bald sollten sie deutsch, bald französisch oder italienisch sein. Ein genaues Studium derselben machte allmählich allen klar, dass es sich um archaistische Figuren aus abgelegenen Gegenden handelte. Denn es zeigten sich in der Schnitzerei, im Kostüm, in den Ornamenten regelmässig spätgotische und selbst schon Renaissancemotive. Auch die Art der Vergoldung und der Bemalung (in Ölfarben!) liess eine späte Entstehung ausser Zweifel. Was in seiner Steifheit als romanisch oder frühgotisch erschien, war in Wahrheit aus dem Ende der gotischen Zeit oder schon aus der Renaissance. Zu diesen archaistischen Schnitzarbeiten gehört auch die Gedon'sche, jetzt von Kaufmann'sche Kolossalfigur. Wenn sie bei der kunstreichen Reinigung, die der Besitzer mit Hilfe des Berliner Hofvergolders durchgeführt hat, ganz besonders prächtig herausgekommen ist, so muss sie jetzt wo möglich noch stärker als früher den Charakter jener archaistischen Figuren tragen. Möglich, dass sie nun bis in das 14. Jahrhundert hinauf versetzt werden kann; in ihrem alten Zustande erschien sie, von den Zusätzen abgesehen, als ein archaistisches Werk des 15. Jahrhunderts. Was veranlasst nun den Berichterstatter der Nationalzeitung, diese Figur für karolingisch zu halten, also um etwa 500 bis 600 Jahre früher zu datieren, als sie bis jetzt angesetzt wurde? Die Wendung, dass sie ihrem ganzen Stil nach unverkennbar „um Vieles älter ist" als eine Zeichnung aus dem 12. Jahrhundert, ist doch eine kühne Behauptung! Was veranlasst ihn in dem dürftigen, charakterlosen Modell die Grabeskirche und das Johanniterhospital in Jerusalem zu erkennen — und zwar zu Karolinger Zeit? Wie kommt er dazu, in der Figur ein Porträt zu entdecken? Da der Dargestellte dann der Stifter der Grabeskirche und des Johanniterhospitales sein müsste, welchen Grossen aus Karolinger Zeit hat er denn dafür vorzuschlagen? Etwa Karl den Grossen selbst, dessen bekannte Züge nicht die geringste Ähnlichkeit mit diesem hölzernen Heiligen haben? Das heisst doch etwas gewaltsam mit der Geschichte und Kunstgeschichte umspringen! Der Schluss der Notiz in der Nationalzeitung, in dem die Entdeckung einer Darstellung von Jerusalem aus Karolinger Zeit „gerade in diesem Augenblick durch den kaiserlichen Besuch nicht nur für uns (d. h. wohl für die Berliner Forscher der Karolinger Kunst) eine erhöhte Bedeutung gewonnen hat", trägt übrigens so deutlich den Charakter des sensationssüchtigen Reportertums zur Schau, dass wohl der ganze Aufsatz nicht ernstlich zu nehmen ist und voraussichtlich vom Besitzer der Figur selbst richtig gestellt werden wird.

† *Wien.* — Aus Anlass des Regierungsjubiläums des Kaisers von Österreich hat der Kaiserliche Rat Dr. *Albert Jele* von dem Lehrer der K. K. Staatsgewerbeschule in Innsbruck *August Biendl* eine Statuette des Kaisers Max I. als Jäger im Charakter der berühmten Statuen der Innsbrucker Hofkirche formen und in Bronze giessen lassen, welche kürzlich dem Kaiser als Huldigungsgabe überreicht wurde.

VOM KUNSTMARKT.

† *Leipzig.* — Bei der *Auktion von Kupferstichen, Radierungen und Holzschnitten alter Meister,* welche am 24. Januar und den folgenden Tagen bei *C. G. Boerner* stattfand, wurden im ganzen keine hohen Preise erzielt. Wir geben im folgenden die interessantesten Blätter: 1) Kupferstiche und Radierungen: *Zoan Andrea.* Nr. 25. Der Tanz der vier Frauen, B. 18, 165 M. — *D. Beccafumi.* Nr. 59. Der Winzer, B. 5, 62 M. — *H. S. Beham.* Nr. 84. Die junge Frau und der Tod als Schalksnarr, B. 149, 80 M. — Nr. 85. Der Tod und die junge Frau, B. 150, 90 M. — *A. Dürer.* Nr. 224. Maria von zwei Engeln gekrönt, B. 39, 46 M. — Nr. 241. Die Wirtin und der Koch, B. 84, 165 M. — Nr. 252. Christus am Kreuz von den Seinigen beweint (die unvollendet gebliebene Platte), 110 M. — *W. Hollar.* Nr. 453. Der tote Hase, P. 2058, 63 M. — Nr. 458. Der grosse Abendmahlskelch, P. 2643, 50 M. — *A. Mantegna.* Nr. 514. Die Grablegung Christi, B. 3, 191 M. — Nr. 525. Das Bachanal mit der Kufe, B. 19, 125 M. — Nr. 527. Das Bachanal mit Silen, B. 20, 95 M. — *A. de Pollajuolo.* Nr. 614. Die im Walde kämpfenden nackten Gladiatoren, B. 2, 810 M. — *Rembrandt.* Nr. 672. Der Triumph des Mardochai, B. 40, 54 M. — 2) Holzschnitte: *H. Holbein d. J.* Nr. 1159. Der Tod und der König, P. 8, 72 M. — Nr. 1163. Der Tod und der Kaufmann, P. 28, 94 M. — Nr. 1166. Der Tod und die Edelfrau, P. 34,

92 M. — 3) *Von dem Werk Daniel Chodowiecki's:* Nr. 1205. Die russischen Gefangenen, E. 12, 49 M. — Nr. 1227. Zwölf Blätter zu Minna von Barnhelm, E. 51, 149 M. — Nr. 1233. Zwölf Blätter zu Cervante's Don Quixote, E. 58, 62 M. — Nr. 1314. Zwölf Blätter moralischen und satyrischen Inhalts, E. 269, 60 M. — Nr. 1581. Bibliothekszeichen des Dr. Schinz, E. 695, 51 M. — Nr. 1612. Titelkupfer zu Weber's Sagen der Vorzeit, E. 782, 50 M.

† *Berlin.* — Bei *Amsler & Ruthardt* findet am 6. März und den folgenden Tagen eine *Auktion von Werken der graphischen Kunst* statt, die ungemein reichhaltig und interessant ist. Ausser wertvollen und seltenen Kupferstichen, Radierungen und Holzschnitten alter und neuer Meister, zum Teil Dubletten aus dem Kupferstichkabinet der Kgl. Museen, kommt ein vollständiges Exemplar in drei Bänden von Adolph von Menzel's „Die Armee Friedrichs des Grossen" zur Versteigerung, das seiner Zeit nur in 30 vollständigen Exemplaren hergestellt wurde, die sich zumeist im Besitze von öffentlichen Museen und fürstlichen Persönlichkeiten befinden. Unter den zahlreichen Radierungen Rembrandt's wird besonders Nr. 1546, ein hervorragendes Exemplar des „Hundertguldenblattes", den Wettstreit entfachen. Zum Schlusse wird die bekannte „Ex-libris-Sammlung" des Herrn Bibliothekar Bättig aus Luzern versteigert, die besonders reich an Erzeugnissen der Schweizer Kunst ist. Der Katalog der Versteigerung (Nr. 58), der im ganzen 2623 Nummern zählt, ist vortrefflich ausgestattet.

Berlin. — Am 21. Februar und dem folgenden Tage gelangt in *Rud. Lepke's* Kunstauktionshaus eine Sammlung von wertvollen Ölgemälden, Aquarellen, Pastellen und Zeichnungen moderner Meister zur Versteigerung; es sind darunter Bilder von Ed. Meyerheim, K. Raupp, C. Fr. Deiker, Ed. Hildebrandt, M. Rabes, Jos. Wenglein, C. Röchling, F. Indoni, M. Liebermann, C. Saltzmann, L. Hoguet, Alb. Baur, W. Leistikow, G. Marx, Fr. Stuck, H. Thoma, O. Achenbach, R. Serra, W. Leibl u. a. Dieselben stammen fast sämtlich aus Privatbesitz; ausserdem gelangen noch drei Bronzen von Hans Latt und G. Lund zur Versteigerung; der Katalog ist soeben erschienen und wird Interessenten von genannter Firma gern zur Verfügung gestellt.

Inhalt: Der diesjährige Wettbewerb in den Königlichen Museen in Berlin. Von Fr. Winter. – Kunsthistorische Gesellschaft für photographische [illegible] J. Breton; A. Baur; K. Becker; W. Friedrich; E. v. Gebhardt; P. Janssen; L. Knaus; E. Körner; L. Kolitz; M. Schmidt; A. v. Werner; L. Manzel; F. Schaper; M. Unger; H. Ende; F. Schwechten; Köpping; Dr. v. Tschudi; v. Keudell; Graf L. Kalckreuth; C. Grethe; Pötzelberger; W. Friedrich; G. Koch; C. Ludwig; E. Herter; L. Manzel; C. Saltzmann; C. Kiesel; M. Baumbach; B. Schmidt. – Wettbewerb um Entwürfe für das Denkmal des grossen Kurfursten in Minden. – Denkmal der Fürstin Maria von Jever von H. Magnussen; Auftrag für zwei neue Gruppen für die Siegesallee in Berlin. – Ausstellung der Künstlervereinigung Luitpoldgruppe in München; 38. Ausstellung des Instituts der „Fine Arts" in Glasgow; Ausstellung der Gesellschaft für Pastellmalerei in London; Ausstellung der Gesellschaft zur Pflege der Photographie in Leipzig; Ausstellung für künstlerische Photographie in Berlin; Ausstellung des Cercle Volnay in Paris; Ausstellung der Künstlergruppe „Jagd und Sport" in Berlin; VIII. Ausstellung der Vereinigung der XI in Berlin. – Kunst und Publikum von Prof. Dr. H. v. Tschudi; Bericht über das Vermächtnis des Barons F. v. Rothschild in London; Fund einer überlebensgrossen Porträtfigur, wahrscheinlich aus der Karolinger Zeit; Huldigungsgabe an den Kaiser von Österreich. – Ergebnis der Auktion von Kupferstichen, Radirungen und Holzschnitten alter Meister bei C. G. Borner in Leipzig; Auktion von Werken der graphischen Kunst bei Amsler & Ruthardt in Berlin; Versteigerung in Rud. Lepke's Kunstauktions-Haus am 21./2. 99. – Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstrasse 15.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 16. 23. Februar.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

WIENER KUNSTAUSSTELLUNGEN.

An Ausstellungen mangelt es augenblicklich nicht in Wien. Wir haben jetzt an moderner Kunst unser vollgerüttelt und geschüttelt Mass! Künstlerhaus, Secession, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie! Zunächst das Künstlerhaus. Hier hat die Jahresausstellung des *Aquarellistenklubs* ihre Pforten eröffnet, unter starker Heranziehung des internationalen Kunstgewerbes als schmückendes und ergänzendes Moment. Besonders die Franzosen und Niederländer treten hervor mit Zinn- und Glasgefässen; auch holländische Keramik von einer Utrechter Fabrik (die namentlich in den Farbentönen ausserordentlich Feines bietet), sowie dänisches Porzellan ist da. Dieses ganze Arrangement hatte die Arnold'sche Kunsthandlung in Dresden in die Hand genommen. Man kann von dem Auslande lernen und erkennen, wieviel unsere Einheimischen noch in den verschiedenen Materialien des Kunsthandwerkes zu erlernen und zu verbessern haben! Jedenfalls eine dankenswerte Anregung für Wien.

Aber auch die eigentliche Aquarellabteilung ist diesmal gut beschickt. Die Einheimischen geben ihr Bestes, und das Ausland ist nicht fern geblieben. Das *Royal Institute of Painters in Water Colours* nimmt zwei ganze Säle ein. Freilich es ist nicht alles Gold, was hier glänzt. Viele alte „Ausstellungsreisende" mögen unter den Sachen sein; daneben aber auch Neues und Hervorragendes. Zu diesem gehören die Beiträge von *R. B. Nisbet, Dudley Hardy, C. E. Johnson, Ansten Brown, John R. Reid, R. Meyerheim, Thomas Pine, James Orrock, George Wetherbee, W. W. Collins, F. G. Cotman, J. Stuart Richardson, Miss Demon Hammond, Yeend King, Frank Walton, Edwin Hayes, Frank Dadd, Bernard Evans, S. James D. Linton, G. Straton Ferrier* und *A. W. Weeden*. John Reid hat eine Auffassung der Landschaft, die in Stimmung und Farbe an den grossen Constable erinnert, so frisch, klar und gesund ist alles bei ihm, so nach Wald, Bach und Wiesenrain duftend.

Unter den deutschen Ausstellern fällt *Wilhelm Laage* (Karlsruhe) durch ernste und tüchtige Arbeiten auf („Norddeutsche Ebene"). Von Karlsruhern sind ausserdem *Kallmorgen, Heinrich Kley*, von den Worpswedern *Modersohn, Overbeck*, und von Berlinern *Sattler* vertreten. Die einheimischen Künstler haben natürlich, wie immer, viel in Porträts gesündigt, aber auch die Stimmungslandschaft kommt zur Geltung. *Kasparides, Heinrich Tomek, Gustav Bamberger, Ludwig Hans Fischer, Eduard Zetsche* und *Rudolf Konopa* treten hervor. *Hans Wilt* und *Adolf Kaufmann*, mit einer guten Guascheskizze „Am Neusiedlersee", wären zu erwähnen. Auch ein junger Bildhauer macht sich vorteilhaft bemerkbar, der noch einst auf kunstgewerblichen Gebieten eine tüchtige Kraft zu werden verspricht, *Carl Rathauski*.

Die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst hat verschiedene ihrer Mappen ausgestellt, in denen *Otto Friedrich*, Architekt *R. Hammel, M. Suppantschitsch, F. Jenewein, Rudolf Jettmar, Cornelia Paczka, Hans Thoma, William Unger, Heinrich Vogler* (Worpswede), *Hans von Volkmann, Fritz Burger, Hermine Laukota, G. Lührig, Emil Orlik, Walther Conz, Félicien von Myrbach* und *W. Woernle* vertreten sind.

Eine ganz besondere Freude würde es mir machen, auf die prächtigen Originalzeichnungen der Münchener „Jugend" einzugehen, welche kollektiv ausgestellt sind. Allein sie sind schon zu oft Gegenstand der Besprechung gewesen. Man darf sich freuen über diese

Zeugnisse eines kerngesunden Nachwuchses in Deutschland. Ach, hätten wir doch so viel strotzendes Talent in Österreich. — — —

Im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie hat Hofrat von Scala die preisgekrönten Arbeiten der englischen Schools of arts and crafts aus South Kensington ausgestellt. Eine tüchtige Sammlung von Teppich-, Tapeten-, Stickerei- und anderen Entwürfen, die einen Begriff geben von dem Stand des kunstgewerblichen Studiums und dem Grad der Beteiligung, dessen es sich in England erfreut unter den Mittelklassen. Da sind vor allem Erfindungen von Mustern, die ein hohes und starkes Stilgefühl verraten im Gebiet der weiblichen Handarbeit und der dekorativen Verwertung der Pflanze. Einige von diesen Sachen sind — wie die von der originell begabten *Jessie King* — schon in „The Studio“ reproduziert worden. Wie die englischen Möbel liefern auch diese Muster wertvolles Studien- und Anschauungsmaterial für die hiesigen Kreise der Künstler und des Publikums.

Die Vereinigung bildender Künstler Österreichs (Secession) bringt uns Ausländer: *Raffaëlli, Walter Crane, Félicien Rops, Meunier* und den genialen Pointillisten *Theodor von Rysselberghe.* Ob dieser feine Lichtprismatiker sich nun Pointillist oder Neu-Impressionist nennt, thut nicht viel zur Sache. Ein Künstler ist er jedenfalls, von feinstem Empfinden und geistvoller Anschauung. Paul Lignac, dessen Porträt (am Steuer eines Segelbootes in der Sonne sitzend) ausgestellt ist, hat in der Zeitschrift „Pan“ seine Erklärung über die Technik dieser Maler und ihre Bedeutung auseinandergesetzt. So kann ich mir hier die Worte sparen und nur sagen, dass ich allen unseren deutschen Experimentatoren ein solches Können wünsche, wie es dieser Flame besitzt.

Die Bedeutung von *Meunier's* Bronzen ist genugsam bekannt. Einige der besten sind hier jetzt ausgestellt. Raffaëlli begrüsst man immer gern wieder. Er ist der Maler des „kleinen Paris“ und der Dichter der trüben Tage und der flachen Horizonte. Einiges war schon früher in Wien zu sehen, manche Blätter aber sind neu.

Walter Crane hat Sachen ausgestellt, die ihn nicht gerade von seiner vorteilhaftesten Seite zeigen, und Rops nimmt einen kleinen Raum für sich ein, der es gestattet, ihn mit jener Intimität zu studieren, die er verlangt, wenn man ihn verstehen und geniessen will. Es sind einige sehr ausgewählte und seltene Blätter unter den gebotenen, auch mehrere der allbekannten darunter.

Nun zu Klinger's „Christus im Olymp“, der die Rückwand des Hauptsaales einnimmt. Enttäuscht das grosse Bild in der Farbe, so können die herrlichen zwei Plastiken am Fusse des Rahmens dafür entschädigen. Hier ist Klinger ganz er selbst. Das Arrangement der Aufstellung verdient uneingeschränktes Lob. Der Architekt Josef Hoffmann zeigt sich hier in bestem Lichte. Nicht leicht kann ein Bild so vorteilhaft zur Geltung kommen, wie hier das Klinger'sche. Eine Doppelreihe von Lorbeerbäumen leitet von der Eingangsthür durch den Hauptsaal auf das Bild zu. Originell erfundene Möbel, Stühle und Wandbekleidungen, eine ausgiebige Verwendung von Draperien in Dunkelblau, mit hellblauen Kontrasten, grosse ruhige Formen und Tonwirkungen geben dem Ganzen einen vornehmen, exklusiven Charakter und zeigen die dekorative Empfindung, sowie die Fähigkeit, einen Raum einzuteilen in richtigen Verhältnissen. Als dekorativer Architekt steht Hoffmann's Talent über dem Durchschnitt und durchaus nicht hinter dem Josef Olbrich's zurück.

SCHÖLERMANN.

DIE SAMMLUNG HAYEM IM LUXEMBOURG-MUSEUM.

Am 31. Januar ist in dem Saale des Pariser Luxembourg-Museums, der bisher den Werken des Kupferstechers Gaillard eingeräumt war, die Ausstellung der Gemälde und Handzeichnungen eröffnet worden, welche der Kunstfreund *Charles Hayem* im vorigen Jahre dem Staate geschenkt hat. Die Museumsleitung kann sich zu dieser hochherzigen Schenkung nur Glück wünschen. Unter den zweiundvierzig Werken besitzen mehrere einen ganz hervorragenden Kunstwert und befindet sich kaum eins, das erheblich unter dem Durchschnittsniveau des Museums stünde. Den Kern der Sammlung bilden vierzehn Aquarelle *Gustave Moreau's.* Sie werden eine wertvolle Ergänzung zu den Schätzen des Moreau-Museums bilden, das nach langwierigen Verhandlungen demnächst nun wirklich der Öffentlichkeit übergeben werden soll. Denn so ungeheuer gross dort die Fülle der Zeichnungen, Entwürfe, Kartons, Öl- und Aquarellskizzen ist, und so interessant diese für das Studium der unerschöpflichen Gestaltungskraft dieses eigentümlichsten aller modernen französischen Maler sind, so sehr fehlt es dort an vollendeten Werken. Moreau hat überhaupt nur eine beschränkte Anzahl von Gemälden völlig ausgeführt, und diese sind fast ausnahmslos in schwer zugänglichen Privatsammlungen zerstreut. Das bedeutendste unter den Aquarellen ist die berühmte „Erscheinung“ aus dem Jahre 1878, von der Ary Renan in seiner Studie in der Gazette des Beaux-Arts eine so glänzende Schilderung entworfen hat. Etwas schwächer ist der gegenüberhängende „Sturz des Phaëton“. Löwe und Skorpion fahren aus dem Tierkreis auf den waghalsigen Jüngling los, der mit seinem Viergespann in den Abgrund stürzt. Die Hauptgestalt ist etwas kleinlich, vor allem aber stimmen die grellen Farben — der ultramarinblaue Himmel, die schwefel-

gelben Sonnenstrahlen, das rote Gewand — nicht recht zusammen. Dagegen zeigt die „Bathseba" das ganze Raffinement des Moreau'schen Kolorismus. Das Abendlicht schillert um die orientalischen Paläste in allen erdenklichen Farben, merkwürdige rote und blaue Vögel schwirren durch die dunstgeschwängerte Luft, eine unheimliche Feuchtigkeit steigt aus dem Grunde auf. Dagegen wirkt dann allerdings der nackte Körper der Bathseba fast elfenbeinern hart. Von den kleineren Aquarellen sind „Der junge Mann und der Tod", „Ödipus und die Sphinx", „Golgatha", „Amor und die Musen" die bedeutendsten. Nächst den Werken Moreau's fesseln uns am meisten die Porträts: ein liebenswürdiges feines Brustbild des Stifters der Sammlung von *Delaunay*, ein äusserst lebendiges und ungemein anziehendes Brustbild eines alten Gelehrten mit langen grauen Haaren, Brille und glattrasiertem Gesicht von *Bastien-Lepage*, vor allem aber das grosse Porträt des Schriftstellers Barbey d'Aurevilly von *Émile Lévy* aus dem Jahre 1881. Der majestätische Greis steht vor einem rotbraunen Vorhang, die eine Hand in die Hüfte gestemmt, die andere lose herabhängend; der stolze Kopf mit den hochmütigen Augen und den schmalen, fest zusammengekniffenen Lippen ist leicht zurückgeworfen. Viel weniger bedeutend ist die dekorative Landschaft mit Ödipus und Antigone von *Henry Lévy*. Dagegen finden wir eine schöne Abendlandschaft von *Pointelin* und ein ganz besonders stimmungsvolles kleines Winterbild von *Cazin*. Ein einsamer Fahrweg führt in hügeliger Gegend zwischen überschneiten Feldern hindurch. Die Nachmittagssonne verschwindet hinter dichten Dunstmassen, und ihr scheidendes Licht übergiesst den eintönigen Himmel und den Schnee mit einem bleichen, rötlichen Schimmer. Ausserdem enthält die Sammlung an Ölbildern ein Küchenstück von *Ribot* und zwei Blumenstücke von *Vollon* und *Fantin-Latour*. Sehr heiter und flott, wenn auch nicht ersten Ranges, ist ein kleines Deckfarbenbild von *Raffaëlli*: „Die zur Hochzeit Eingeladenen"; ein biederes altes Ehepaar wartet vor der Thür des dürftigen Standesamtes eines Provinznestes auf den Hochzeitszug. Unter den Zeichnungen stehen diejenigen Lhermitte's, zumal seine „Musikalische Soiree", obenan. *Dagnan-Bouveret, Laurens, Ribot, Butin* schliessen sich ihm würdig an. Auch *Rops* hat durch die Schenkung Hayem's Eingang in den Luxembourg gefunden. Huysmans hat seinerzeit die Behauptung aufgestellt, dass Rops innerlich keusch sei, dass seine Werke aus einer Art religiösen Hasses gegen das Weib entstanden seien, eine Behauptung, die ihm besonders auch in Deutschland eifrig nachgebetet worden ist. Wer Rops kennt, weiss, was er davon zu halten hat. Er hat mit seinen lasciven Sachen einen höchst einträglichen Handel betrieben. Unter seinen radierten Blättern befinden sich Hunderte, die gar keinen künstlerischen Wert besitzen und nur auf die Lüsternheit des Käufers berechnet sind.

WALTHER GENSEL.

BÜCHERSCHAU.

„The Master E. S. and the Ars Moriendi" by *Lionel Cust*. London, Clarendon Press.

Mr. Lionel Cust, der Direktor der englischen „National-Portrait-Gallery", in Deutschland schon bekannt durch ein Werk über Dürer, hat seine Studien über den obigen Gegenstand in einem interessanten Quartbande niedergelegt. Bei Gelegenheit dieser Forschungen hat der Verfasser, der früher Assistent im Kupferstichkabinet des British Museums war, Gelegenheit gefunden, sein ehemaliges Lieblingsthema wieder aufzunehmen. Vor allem aber muss Mr. Lionel Cust unsere Genugthuung darüber ausgedrückt werden, dass durch seine Thätigkeit die Universität Oxford sich endlich der Schätze bewusst geworden ist, welche das ihr zugewandte Vermächtnis von Sir Francis Douce enthält. Lange hindurch waren diese Kunstreichtümer in der Bodleian-Bibliothek so gut wie vergessen und vergraben, und wurden meistens nur von fremden Fachleuten in Augenschein genommen. Nunmehr hat Mr. Lionel Cust damit begonnen, eine ernste Prüfung der dortigen Sammlungen vorzunehmen und sein soeben herausgekommenes Werk stellt das erste wichtige Resultat der bezüglichen Untersuchungen dar. Mit anerkennenswerter Offenheit erklärt der Autor, dass er bei seiner Arbeit nur in die Fussstapfen von Prof. Max Lehrs (Dresden) und Geheimrat Lippmann (Berlin) getreten sei, deren Fachautorität er ohne Einschränkungen anerkennt. Den Gegenstand der vorliegenden Untersuchungen bildet ein Vergleich von elf Kupferstichen aus der genannten Sammlung mit folgenden Werken: Erstens, der kleine Satz von Kupferstichen, der jetzt allgemein dem „Meister E. S." oder dem „Meister von 1466" zugeschrieben wird. Zweitens, ein sehr seltener Satz von ziemlich unbehilflich ausgeführten Kopien jener Arbeiten durch den Stecher, bekannt unter dem Namen „der Meister von St. Erasmus". Drittens, die Holzschnitte in dem berühmten Blockbuche „Ars Moriendi", für welches das British-Museum im Jahre 1872 über 20000 M. zahlte. Dem Verfasser (welcher Professor Lehrs Ansichten und Schlüssen folgt) bereitet es keine Schwierigkeit zu beweisen, dass die betreffenden Stiche in Oxford die Originale, und dass die Holzschnitte in dem erwähnten Blockbuche etwas spätere Nachbildungen resp. Kopien mit gewissen Änderungen und Verbesserungen sind. Vorausgesetzt, dass diese Schlussfolgerung richtig ist und dass das Blockbuch im Jahre 1440 oder 1441 entstanden ist, so müssen naturgemäss die Platten für die erstgenannten Kupferstiche noch früher hergestellt sein, mithin würde dieser Umstand die Vermutung verstärken, dass die alten angegebenen und bisher vielfach als richtig geltenden Daten für die Erfindung des Kupferstichs zu spät gesetzt wurden. *v. S.*

„L'Arte negli arredi sacri della Lombardia" con note storiche e descrittive di **Luca Beltrami**. 80 tavole in eliotipia ed incisioni nel testo. Ulrico Hoepli, editore. Milano, 1897.

Im September des Jahres 1895 fand in den Räumen des Palazzo del Seminario in Mailand eine Ausstellung kirchlicher Geräte aus der Lombardei statt. Dieselbe hat der bekannten Firma Ulrico Hoepli in Mailand Anregung zur Herausgabe der vorliegenden interessanten und schön aus-

gestatteten Publikation gegeben, welche mit Text von der Hand Luca Beltrami's versehen auf 80 Tafeln in guten Lichtdrucken vorzügliche Beispiele der lombardischen kirchlichen Kunst vom 6. bis Ende des 18. Jahrhunderts bringt. Nicht alle abgebildeten Gegenstände waren auf der genannten Ausstellung. Beltrami hat noch eine Auswahl aus den Schätzen der Kathedralen in Mailand und Monza, der Certosa di Pavia und des Museo archeologico in Mailand getroffen und mit den abgebildeten ausgestellten Kunstwerken in dem Werke vereinigt, nicht, wie er selbst sagt, um den Entwicklungsgang der kirchlichen Kunst der Lombardei darzulegen, oder gar ein Inventar der dort befindlichen Kunstgegenstände zu geben, sondern nur um einen Begriff von der kirchlichen Kunst der Lombardei überhaupt zu verschaffen und die Eigentümlichkeiten der verschiedenen Epochen durch die lange Reihe der Jahrhunderte zur klaren Anschauung zu bringen. Das scheint meiner Meinung nach dem Herausgeber trefflich geglückt zu sein. In dem den Abbildungen vorausgeschickten Text giebt Beltrami zunächst eine Einleitung über die kirchliche Kunst der Lombardei und lässt dann in katalogmässiger Behandlung eine Beschreibung der abgebildeten Gegenstände folgen, wobei er allerdings etwas mehr Wert auf die Angaben über die Entstehungszeit etc. der einzelnen Kunstwerke hätte legen können; oft begnügt er sich mit einer kurzen Beschreibung derselben und nötigt uns die Einleitung zur näheren Orientierung noch einmal hinzuziehen. Werfen wir einen Blick auf die abgebildeten Kunstwerke, so sehen wir, dass das gebotene Material vor allem deshalb wichtig ist, weil es den ungeheuren Zeitraum von fast 1300 Jahren umfasst! Die wechselvolle Geschichte der Lombardei, von den Zeiten der Langobardenkönige an, zieht an unserem Auge vorüber. Besonders lehrreich und interessant sind die Schätze der Kathedrale in Monza aus der Langobardenzeit, die abgebildeten Proben aus Messbüchern des 11.—16. Jahrhunderts, sowie die kirchlichen Gewänder, Altarbekleidungen etc. der verschiedenen Zeiten. In einem Anhang der Einleitung veröffentlicht Beltrami den zwischen der Gemeinde der Stadt Mailand und Scipione Delfinone und Camillo Pusterla am 14. Juli 1565 wegen der Verfertigung der berühmten Fahne des heiligen Ambrosius (Tafel XLIX) geschlossenen Kontrakt. *U. TH.*

„Die Praxis in den verschiedenen Techniken der modernen Wandmalerei.“ Für Künstler, Architekten, Dekorationsmaler, Baubeflissene und Laien, besprochen von *Aug. Wilh. Koenig.* Verlag von Otto Elsner, Berlin, 1897.

Das vorliegende, ca. 90 Druckseiten umfassende Buch bespricht in klarer, leicht fasslicher Darstellung die moderne Wandmalerei. Der Verfasser hat die Früchte langjähriger Erfahrung auf diesem Gebiete zu Nutz und Frommen der Mitwelt gesammelt und hier niedergelegt. Der Inhalt der einzelnen Kapitel (Bindemittel für Farben: Leinöl, Leim, Kasëin, Tempera; Wasserglas-Silikat; Silikat- und Keim'sche Mineralmalerei; Silikat-Malerei speciell; Fresko; Sgraffito; Kalk, Mörtel, Mauerfrass, Gips, Cement; Über Farben und Etwas über Anstrich) umfasst die verschiedenen Methoden der Wandmalerei in erschöpfender Weise und wird Theoretikern und Praktikern in vieler Hinsicht Anleitung und Belehrung geben. †

„Chrysostomus super psalmo quinquagesimo liber primus.“ Nachbildung der ersten Kölner Ausgabe des Ulrich Zell vom Jahre 1466. Herausgegeben von der Stadtbibliothek in Köln. Köln, 1896. Verlag der M. Du Mont-Schauberg'schen Buchhandlung.

Die vorliegende vorzügliche Nachbildung des „Chrysostomus, super psalmo quinquagesimo liber primus“, ist am 10. Januar 1896 von der Verwaltung der Kölner Stadtbibliothek zur Feier des sechzigjährigen litterarischen Jubiläums Heinrich Lempertz des Älteren herausgegeben und mit einer diesbezüglichen Vorrede von Dr. Adolf Kayser demselben zugeeignet worden. Die kurze von Jacob Schnorrenberg verfasste Einleitung giebt in knapper, sachlicher Form einige Nachrichten über die Ulrich Zell'sche Offizin in Köln, sowie den Druck des Chrysostomus, der als ältester datierter Kölner Druck für diese Stadt von Bedeutung ist. Zur Nachbildung ist ein Exemplar der Trierer Stadtbibliothek benutzt worden. Jeder Bücherfreund wird an dem sorgfältig hergestellten Nachdruck des seltenen Werkes, es sind nur fünf Exemplare im ganzen bekannt, Freude haben.

NEKROLOGE.

† Der bekannte ungarische Historienmaler *Josef Molnár* ist in Pest gestorben. Er wurde am 19. März 1821 in Zsámbok geboren, studierte in Wien bei Danhauser, in Venedig bei Lipparini, in München bei Schwind und ging dann nach Paris zu seiner weiteren Ausbildung. Molnár's lebensvolle Schlachtenbilder sind in der ganzen Welt bekannt. Die letzten Jahre seines Lebens war er wenig thätig.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Für die *grosse Berliner Kunstausstellung* hat die *Kgl. Akademie der Künste,* der das Recht zusteht, die Hälfte der Mitglieder für die Jury und Hängekommission zu stellen, folgende Künstler gewählt: die Maler *Friese, v. Kameke* und *Koner,* die Bildhauer *Breuer* und *Calandrelli* und den Architekten *H. Seeling;* als Ersatzmänner die Maler *Meyerheim* und *Skarbina,* den Bildhauer *Siemering,* den Architekten *Grisebach* und den Kupferstecher *Jacoby.*

WETTBEWERBE.

Nachtrag zum Preisausschreiben zur Gewinnung von Entwürfen für eine Taufmedaille. — In dem Preisausschreiben vom 26. September v. J. ist für den Wettbewerb ein Wachsmodell der Medaille in der drei-, vier- oder fünffachen Grösse der Ausführung verlangt worden. Auf Grund der Erfahrungen, welche bei der Entscheidung des Wettbewerbs zur Gewinnung von Entwürfen für eine Hochzeitsmedaille gemacht sind, wird diese Bestimmung auf Anregung der Landeskunstkommission dahin erweitert, dass neben dem Wachsmodell ein gleich grosses Modell in ungetöntem Gips zur Konkurrenz einzureichen ist. Auf die Bestimmung, dass ausserdem eine Photographie beizugeben ist, welche das Modell in der für die Ausführung beabsichtigten Verkleinerung zeigt, wird nochmals hingewiesen. Berlin, den 4. Februar 1899. Der Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten. In Vertretung: Weyrauch.

Rom. — Leo XIII. und die Kunst. Wie in dem Bericht über die kirchliche Ausstellung in Turin erwähnt wurde, ist der Preis des Papstes von 10000 Lire für eine Darstellung der „heiligen Familie“ wegen Nichterfüllung der künstlerischen Bedingungen seiner Zeit nicht verliehen worden. Die betreffende Summe ist nun neuerdings von neuem für ein gleiches Preisausschreiben bestimmt worden, welches an kirchliche Feste anknüpft, die für das Jahr 1901 zur Einweihungsfeier des 20. Jahrhunderts vorbereitet werden. *v. G.*

Rom. — Eine vorläufige Ausschreibung für die Lieferung des *für den Justizpalast erforderlichen Statuenschmuckes*

hat das Ergebnis gehabt, dass 112 Bildhauer aus ganz Italien zu einer engeren Preisbewerbung herangezogen werden.

r. G.

DENKMÄLER.

*** Professor *Reinhold Begas* ist mit der Ausführung des Standbildes des Kaisers Wilhelm I. für die *Siegesallee in Berlin* beauftragt worden. Dem Standbild des Herrschers, das das letzte in der Reihe der 32 Gruppen bildet, werden die Büsten Bismarck's und Moltke's beigesellt werden. Zu gleicher Zeit hat der Kaiser noch drei weitere Aufträge erteilt, so dass jetzt sämtliche 32 Gruppen vergeben sind. Die Gruppe des Kurfürsten Johann Georg ist Professor *Peter Breuer*, die des Kurfürsten Joachim Friedrich dem Bildhauer *Norbert Pfretzschner* und die des Kurfürsten Johann Siegesmund dem Bildhauer *Martin Wolff* übertragen worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

C. *Paris.* — Der Louvre hat soeben die „liegende Odaliske", eins der berühmtesten Gemälde von *Ingres*, erworben. Gleichzeitig ist ihm ein sehr schönes Bild von *Fragonard* geschenkt worden.

⊙ Die *Berliner Secession* beabsichtigt, eine kleine Ausstellung vom Mai bis Oktober in einem Gebäude zu veranstalten, das *Bernhard Sehring* auf der Gartenterrasse des Theaters des Westens in Charlottenburg errichten soll.

*** Der *Verband deutscher Illustratoren* wird seine zweite Ausstellung in der Zeit vom 7. Mai bis 17. September im Anschluss an die grosse Kunstausstellung veranstalten. Die Kommission der letzteren hat dem Verband einen Hauptsaal zur Verfügung gestellt. Die Ausstellung wird selbständig sein.

Paris. — Die *Ausstellung der Union artistique* — l'Epatant — ist dies Jahr weit erfreulicher als die des Cercle Volney. Sie umfasst nur 83 Gemälde und 20 Skulpturen, es scheint also wirklich eine ernsthafte Auswahl stattgefunden zu haben. Unter den Bildnissen fesselt *Dagnan-Bouveret's* „Frau C. L." am meisten unsere Aufmerksamkeit. Die junge Frau sitzt in einem durchsichtigen schwarzen Barègekleide auf einem mattgelben Sopha, das Kinn in die rechte Hand gestützt, die unergründlichen Märchenaugen träumerisch ins Weite gerichtet. Durch seine Anmut und Freiheit, die Schlichtheit und Tiefe des Ausdrucks und nicht zum wenigsten die tadellose Ausführung erhebt sich das Bild in die Reihe der allerbesten Frauenporträts der letzten Jahre. Nur *Jaques Blanche's* geistreich aufgefasster, farbig reizvoller und glänzend heruntergemalter Frauenkopf kann neben ihm in der Ausstellung noch in Betracht kommen. *Baschet's* sehr feines und liebenswürdiges kleines Porträt eines Gelehrten in seinem Arbeitszimmer sei wenigstens genannt. Unter den Landschaftern ragt, neben *Cazin*, *Billotte* mit einer gross aufgefassten Abendlandschaft aus der Umgegend von Vernon hervor, die sich seinen besten Schöpfungen würdig anreiht. Unter den Bildhauerwerken erregt der erste Versuch des Malers *Alfred Roll* auf diesem Gebiete, eine ausdrucksvolle männliche Bronzebüste, lebhaftes Interesse.

G.

A. R. *Berlin.* — Der *„Künstler-Westklub"*, eine jener Vereinigungen, die aus dem stolzen republikanischen Selbstgefühl freier Künstler hervorgegangen sind, das sie keine andere Jury anerkennen lässt, als eine aus ihrer Mitte hervorgegangene, natürlich von keiner Voreingenommenheit und Parteilichkeit angekränkelte, hat am 12. Februar im Künstlerhause seine Jahresausstellung eröffnet. Wie alle diese Vereinigungen ist auch der „Westklub" keine, die auf ein bestimmtes künstlerisches Prinzip eingeschworen ist, dem sich alle seine Mitglieder mehr oder weniger unterzuordnen hätten. Jeder geht vielmehr seinen eigenen Weg, und so findet man hier fast noch stärkere Gegensätze als unter den Mitgliedern der „Freien Kunst", der „XI" und der „Gesellschaft der Aquarellisten". Man kann hier den ganzen Weg durchmessen, der zwischen zwei entgegengesetzten Polen, zwischen der phantastischen, von jeglicher Natur losgelösten Malerei und der ebenso naturfeindlichen, wenn auch meist ergötzlicheren Karikaturenzeichnung liegt. Erstere wird durch *Hans Looschen*, der auf kleinen Bildern (Frühling, Sommer, Märchenprinzessin) einen feinen, träumerischen Farbenzauber entfaltet, und durch den Phantasten der Landschaft *Hermann Hendrich* vertreten, der jetzt meist in blauvioletten und orangefarbenen Tönen bei starkem, fast reliefartigem Farbenauftrag schwelgt. Der Karikaturenzeichner der Gesellschaft, *E. Jüttner*, der Zeichner der „Lustigen Blätter", hat in seiner Art der Darstellung etwas Herbes und Derbes, das bisweilen jene Nuance annimmt, für die der Berliner Volksmund die gerade nicht schöne Bezeichnung „knotig" erfunden hat. Diese Nuance wird vielleicht aber nur von denen wahrgenommen, deren ästhetische Gefühlsnerven weniger robust sind als es in unserer Zeit nützlich ist. Andere, minder zart besaitete Kunstfreude werden in diesen Zeichnungen dagegen nur einen zwar drastischen, aber doch völlig entsprechenden Ausdruck einer leider weite Kreise beherrschenden Grundstimmung sehen, die jede Erscheinung des Lebens aus der Froschperspektive betrachtet. Die reine gesunde Natur zwischen diesen Extremen vertreten besonders die Landschaftsmaler der Vereinigung: *W. Feldmann, Philipp Franck, A. Normann, Oskar Frenzel, G. Schmitgen.* Sie haben aber ebensowenig wie *L. Dettmann, Max Uth* und *W. Kuhnert* etwas geboten, das sie von einer neuen Seite zeigt. Das ist auch bei der modernen Massenproduktion nicht zu erwarten, wenigstens nicht in jeder solcher Sonderausstellungen, die übrigens nach und nach doch den Eindruck machen, als ob die daran Beteiligten bereits unter einer gewissen lästigen Verpflichtung leiden. Die alte Freudigkeit ist nur noch selten zu spüren. Von den Bildnismalern sind *Hans Fechner* und der koloristisch immer interessante *G. L. Meyn* gut vertreten, und eine besondere Beachtung verdient auch *R. Eichstaedt's* Beethoven, der in seinem Studierzimmer bei der Lampe sitzt, während die Morgendämmerung bereits durch das Fenster ihr fahles Licht einfallen lässt. Eine vortreffliche, psychologisch interessante Charakterstudie! Aber allen diesen Bildern, auf denen berühmte Männer sozusagen in einem bedeutsamen Momente ihres Lebens „festgenagelt" sind, haftet fast stets etwas Gemachtes, Theatralisches an, und diesen erkältenden Eindruck wird man auch vor dem jetzt ebenfalls im Künstlerhause ausgestellten sterbenden Goethe (Mehr Licht!) von dem Weimarer Maler *Fleischer* nicht los, obwohl das Bild durch seine malerischen Vorzüge und durch seine dokumentarische Treue in allen Einzelheiten vollster Anerkennung wert ist. — Ausserdem beherbergt das Künstlerhaus noch drei Sonderausstellungen einzelner Künstler. Der Landschaftsmaler *Richter-Lefensdorf*, ein frischer, flotter Realist, der die Natur mit gesunden Augen ansieht, hat zahlreiche Studien, die er in deutschen Laub- und Nadelwäldern im Frühling und Herbst gemacht, Küstenlandschaften und ähnliches ausgestellt. Einiges ist auf intime Stimmungen, das meiste aber — besonders ein Abend im Nadelholzwalde — auf starke dekorative Wirkungen gemalt. *Adolf Schlabitz*, ein Realist der Berliner Schule, der die guten Überlieferungen der Gussow-

schen Technik lebendig erhält, giebt in Landschaften aus Tirol, architektonisch interessanten Innenräumen, Studienköpfen und vortrefflich gemalten und gezeichneten Akten einen Überblick über sein vielseitiges und gediegenes Können. Der Dritte ist *Alois Erdtelt*, der treffliche Münchener Kolorist, dessen ungewöhnliches technisches Vermögen erst in den letzten Jahren zu verdienter Anerkennung gelangt ist und ihm viele Schüler zugeführt hat. Durch die grossen Ausstellungen sind nur einige seiner Bildnisse, Studienköpfe und Bilder junger Mädchen in Kommunikantinnenstaat bekannt geworden. In dieser 28 Bilder (Porträts, Studienköpfe, weibliche Halbakte) umfassenden Sammelausstellung können wir verfolgen, wie er sich allmählich durch das Studium von Rembrandt, Rubens, van Dyck und Tizian einen durchaus persönlichen malerischen Stil geschaffen hat, der mit äusserst kraftvoller Modellierung die feinsten koloristischen Stimmungsreize und den zartesten Schmelz der Farbe verbindet.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Berlin. — In der *Sitzung der kunstgeschichtlichen Gesellschaft* am 3. Februar sprach Herr Prof. *Alfred Gotthold Meyer* über *ein Mailänder Patrizierhaus.* Es ist das Haus in der Via S. Spirito 7, das zwei Brüder aus der durch ihre Kunstsammlung bekannten Familie Bagatti Valsecchi, Don Fausto und Don Giuseppe, erbaut haben, ganz aus alten Werkstücken und nach alten Vorbildern aufgeführt und dekoriert. In Mailand und seiner nächsten und weiteren Umgebung, in Veltlin, ja selbst in Venetien sind Architekturteile: Kapitäle, Pilaster, Fensterumrahmungen und -gitter gesammelt, eine ganze Bogenreihe aus dem alten Lazzeretto, dem Bau des Lazzaro Palazzi ist dorthin übertragen. Das Ganze ahmt mit vielem Glück den bramantesken Stil nach; im einzelnen ist vieles besonders zur Dekoration nach alten Vorbildern kopiert, und giebt so einen Begriff von Zerstörtem oder doch Gefährdetem. Kunstgeschichtlich am interessantesten mögen die Sgraffitozeichnungen von mailändischen Gebäuden in altem Zustand sein, wie sie sich in der Abtei von Chiaravalle finden; so sind die Blendnischen einer Hofwand mit architektonischen Veduten geschmückt, unter anderen ein Bild der Certosa von Pavia nach einem Entwurf des 15. Jahrhunderts ohne ihre jetzige reichdekorierte Fassade. Der Vortragende legte eine von den Erbauern selbst veranstaltete Publikation vor, und gab bei den meisten der Tafeln Aufschluss über die Herkunft der einzelnen Stücke, deren ursprüngliche Aufstellung er mit zahlreichen Photographien illustrierte. Danach berichtete Herr Geheimrat Dr. *Lippmann* über *die Ergebnisse des St. Gallener Kongresses zur Konservierung alter Handschriften.* Von den verschiedenen vorgeschlagenen Schutzmassregeln gegen den „Frass“ durch die Tinte wurde besonders die Behandlung mit Formalin-Gelatine erwogen und diesem chemischen Mittel gegenüber als mechanisches die Einrahmung zwischen Gelatine- oder auch Celluloidplatten empfohlen; doch hat man die definitive Entscheidung darüber einem späteren Kongress anheimgestellt, als wichtigstes Resultat des jetzigen aber den Beschluss gefasst, von einer Kommission die Auswahl derjenigen Handschriften besorgen zu lassen, die am meisten gefährdet, ihrer Bedeutung entsprechend photographiert und in Lichtdruck publiziert werden sollen. Der Vortragende sprach dann über *neuere Forschungen auf dem Gebiete der ältesten Druckkunst.* Die von Weale im letzten Bande der Transactions of the Bibliographical Society mitgeteilten Funde alter Drucke in Gräbern der Kathedrale von Brügge und anderer niederländischer Kirchen haben insofern eine hohe Bedeutung, als das Datum eines dieser Gräber, 1412, die Anfänge der Druckkunst gegen früher um mehr als ein Jahrzehnt zurückversetzen lässt. Urkundlich wird schon 1426 Utrecht als Fabrikationsort genannt, und vom Jahre 1447 existiert eine Verordnung des Magistrats, die den Gebrauch der Ölfarbe zum Drucken nur Mitgliedern der Lukasgilde gestattet. Für das Alter der Blockbücher ist dann eine Notiz von 1451 wichtig, wonach ein Abt von Cambray einmal in Brügge und dann in Valenciennes ein Doctrinale getté en molle kaufen lässt; auch erwähnt der 1449 gestorbene Paulus von Prag einen Bamberger Holzschneider, der die Bibel in Holztafeln geschnitten habe. — Den Ruhm der Erfindung des Druckes hat lange Haarlem mit Laurens Coster, dann Brügge behauptet, wo Jean Brito in einem Doctrinale sich selbst als Erfinder der Kunst bezeichnet, mit Unrecht, da sein Buch nicht vor 1456 gedruckt sein kann. Die eigentümliche Erfindung des Pragers Procop Waldfoghel in Avignon, die Ars scribendi artificialiter, ist, bei der beschränkten Buchstabenzahl und den dabei erwähnten Walzen u. ä., mit Wahrscheinlichkeit von Claudin im Bibliophile Français von 1898 als eine Art Schreibmaschine gedeutet, doch könnte es sich auch um Blechpatronen gehandelt haben. Allen diesen Vermutungen gegenüber zeugen auch die neuesten urkundlichen Funde immer wieder für Gutenberg und Mainz; so die Notiz in einer Einleitung, die Guillaume Fischet, Rektor der Sorbonne, im Jahre 1470 einer lateinischen Orthographie des Casparino Barsizi voranschickt: dass die von ihm berufenen deutschen Drucker Michel Friburger, Ulrich Gering und Martin Crantz von einem gew. Johann gen. Gutenberg erzählen, der in der Gegend von Mainz die Kunst erfunden habe, Bücher zu drucken, ohne Hilfe des Schreibrohrs oder der Feder, allein mit metallenen Buchstaben.

Dresden. — *Sächsischer Kunstverein.* In der Versammlung der Mitglieder des Sächsischen Kunstvereins am 28. November 1898 ist beschlossen worden, dass die Vereinsgabe für 1900, welche zu Beginn des Jahres 1901 verteilt wird, nach § 5 der Satzungen vom 10. März 1893 nicht in einem grösseren Blatte, sondern in fünf kleineren, zu einem Hefte mit Umschlag vereinigten *Werken der vervielfältigenden Künste* bestehen soll. An die Künstler, welche sächsischer Staatsangehörigkeit oder doch dauernd in Sachsen wohnhaft sind, wird deshalb das Ersuchen gerichtet, bis 1. Mai 1899 für den angegebenen Zweck passende Vorschläge für drei dieser Blätter an das unterzeichnete Direktorium gelangen zu lassen. Die Vorschläge können bestehen in der Einsendung von Original-Radierungen oder von Nachbildungen, auch in blossen Entwürfen, oder auch in der Bezeichnung von Kunstwerken, welche in Nachbildung wiedergegeben werden sollen. In letzterer Beziehung kann auch auf Bilder, die vom Kunstverein zur Verlosung angekauft wurden, das Absehen gerichtet werden. Ausgeschlossen sind auf mechanischem Wege hergestellte Vervielfältigungen, ingleichen Photographien, sowie Radierungen oder Stiche, welche schon im Kunsthandel oder sonst bereits anderweit veröffentlicht worden sind. In Bezug auf den Preis für die Lieferung der 3 Kunstblätter in der erforderlichen Anzahl einschliesslich der dazu gehörigen Umschläge gelten die seitherigen Bestimmungen. Hierüber sowie betreffs der Grösse der einzelnen Blätter und sonst ist weiteres bei dem Kastellan des Sächsischen Kunstvereins zu erfahren. Für die eingesendeten Entwürfe oder sonstigen Vorschläge wird als solche eine Vergütung nicht gewährt. Dresden, den 20. Januar 1899. Das Direktorium des Sächsischen Kunstvereins. Graf Vitzthum.

VERMISCHTES.

† *Innsbruck.* — Für die interessante *Wachsstatue des Grafen Leonhard von Görz* im Ferdinandeum in Innsbruck, über welche wir in Nr. 12 der Kunstchronik berichtet haben, sind, wie wir ergänzend bemerken wollen, als Kaufpreis 1600 Gulden bezahlt worden. In der nächsten Publikation des Museums soll dieselbe übrigens eingehend behandelt werden. Zur Reproduktion ist bereits eine treffliche photographische Aufnahme hergestellt worden, die das hochbedeutende Kunstwerk in vorzüglichster Weise wiedergiebt.

Rom. — Das Unterrichtsministerium veröffentlicht einen Bericht über *Zahl und Charakter der italienischen Kunst- und Zeichenschulen*, dem wir die wichtigsten Thatsachen entnehmen. Die Gesamtzahl aller Kunst und Kunstgewerbe gewidmeten Schulen beträgt 371. Davon lassen sich 26 mit 3900 Schülern als höhere Kunstschulen bezeichnen, 215 als Zeichenschulen mit 18500 Schülern, die auch die Plastik in ihr Bereich ziehen, endlich 87 mit 12000 Schülern als Kunstgewerbe- und Industrieschulen. Die Kunstschulen blühen besonders in der Emilia und in Toskana, andererseits haben Sardinien, die Abruzzen, die Basilikata und Kalabrien keine Schulen, wo ortseingeborene Talente volle Entwicklung ihrer künstlerischen Anlagen finden könnten. Für Zeichenschulen steht die Lombardei in erster Linie, während Kunstgewerbe und damit verwandte Industrien der Zahl der Schulen nach am meisten in Venetien und daneben in der Lombardei zu blühen scheinen; dem entsprechend steht auch die Lombardei mit der Gesamtzahl aller Kunstschüler von 8200 in erster Linie im Königreich. Die meisten Kunstschulen im engeren Sinne gehen ihrer Gründung nach auf das 17. und 18. Jahrhundert zurück. Die von Venedig rühmt sich eines Ursprungs im 13. Jahrhundert, die Schulen von Florenz und Rom gehen auf die Jahre 1563 und 1577 zurück. Fast alle Kunstgewerbeschulen verdanken erst dem Nationalstaat ihr Leben, sind erst nach 1870 entstanden. Dagegen sehen einige Zeichenschulen auf älteren Ursprung zurück, die des Albergo di Virtù in Turin nennt 1580 ihr Gründungsjahr, die von Vincenza und Varallo das Jahr 1777 resp. 1778.

v. G.

G. *Paris.* — Der kürzlich verstorbene Schriftsteller *Adolphe d'Ennery* hat sein Haus und seine Kunstschätze, sowie eine jährliche Rente von 16000 Frks. zur Erhaltung derselben dem französischen Staate vermacht.

VOM KUNSTMARKT.

New York. — Am 18.—20. Januar wurden die 274 Bilder der Sammlung D. W. Powers in Cickering Hall versteigert. Der Gesamterlös betrug 601240 M. (der Dollar zu rund 4 M. gerechnet), erreichte also bei weitem nicht den Durchschnitt der neulich (Kunstchronik IX, Spalte 334) besprochenen Stewart-Versteigerung. Die ziemlich zusammengewürfelte Sammlung konnte freilich auch nicht annähernd ein solches Interesse beanspruchen. Alles in allem herrscht drüben immer noch die Vorliebe für Maler in der Art des Fortuny, Madrazo, Zamacois u. s. w. vor. Die höchsten Preise erzielten: *Zamacois*, Der erhobene Tribut (32400 M.). *Bouguereau,* Die kleinen Diebe (28400 M.). *E. Fromentin,* Arabischer Falkonier (28000 M.). *Diaz,* Wald von Fontainebleau (22800 M.). *Gérôme,* Bab-el-Zouel (20400 M.). *Van Marcke*, Kühe (18500 M.). *Rosa Bonheur*, Tierstück (16500 M.); ferner noch über 12000 M. je ein *Daubigny, Couture, Henner, Knaus, Mauve* und *Munkaczy*. Ein kleiner *Meyer von Bremen* brachte es auf 8000 M., der grosse *Piloty*, „Elisabeth und Friedrich von Böhmen erhalten die Kunde von der Niederlage in der Schlacht zu Prag", nur auf 6400 M. — Am 27. Januar gelangte in demselben Lokal die viel gewähltere Sammlung des Herrn *W. Richmond aus Providence* zur Versteigerung. Sie erhielt u. a. *3 Corot, 2 Courbet, 1 Daubigny, 4 Diaz, 2 Dupré, 3 Michel, 3 Millet, 3 Rousseau* und *3 Troyon.* Doch auch hier wurde für die Bilder kaum mehr als die Hälfte dessen erzielt, was sie dem ehemaligen Besitzer im Laufe der letzten 20 Jahre gekostet hatten, und blieb der Durchschnitt von noch nicht einmal 1500 Dollars für das Bild (69 Gemälde, Gesamterlös 89550 Dollars) innerhalb bescheidener Grenzen. Die acht höchsten Preise wurden gezahlt für *Fortuny,* Arabische Phantasie (30800 M.). *Diaz,* Herbst im Wald von Fontainebleau (30400 M.). *Corot,* Morgenzwielicht (20000 M.). *Dupré,* Heranziehendes Gewitters (19000 M.). *Corot,* An der Seine (14600 M.). *Rousseau,* Ebene zu Meudon (13600 M.). *Dupré,* Am frühen Morgen (12400 M.). *Millet,* Der Sämann (12000 M.).

H. W. S.

London. — Unter den bedeutenderen, von *Christie seit Beginn des Jahres 1899 abgehaltenen Auktionen ist zunächst eine solche von Kupferstichen zu erwähnen.* Die hier nach Joshua Reynolds aufgeführten Blätter sind sämtlich in Farben gehalten. „Mrs. Siddons", die Tragödin, von *F. Haward,* zweiter Plattenzustand, 903 M. (Colnaghi). „Lady Hamilton" (die Geliebte Nelson's) als Bacchantin, von *J. R. Smith,* 567 M. (Sabin). „Lady Betty Delmé mit ihren Kindern", von *V. Green,* erster Plattenzustand, 2076 M. (Sabin). Das Original wurde vor einigen Jahren in einer Auktion mit ca. 230000 M. bezahlt. „Gräfin Salisbury", von *V. Green,* erster Plattenzustand, aber beschnittener Rand, 1120 M. (Sabin). „Lady Hamilton", farbig, nach Romney, von *R. Earlom,* 1890 M. (Glen). „Delia auf dem Lande", und „Delia in der Stadt", nach G. Morland, von *J. R. Smith,* in Farben, 2625 M. (Arnold). — Am 6. Februar versteigerte Christie *eine interessante Sammlung von alten italienischen Bronzen,* diversen Kunsterzeugnissen des 15. und 16. Jahrhunderts, sowie einige andere Antiquitäten. Die wertvollsten Bronzen waren folgende: Eine weibliche Figur, als Göttin der Tapferkeit dargestellt, etwa 1650 angefertigt, 500 M. (Bruce). „Hoffnung und Vorsicht", zwei weibliche Figuren, ca. 1500, aus der Demidoff-Sammlung, 1100 M. (Johnson). Eine kleine Statuette der Venus, von *Giovanni da Bologna,* 500 M. (Bruce). Ein Knabe auf einer umgestürzten Säule sitzend, 16. Jahrhundert, 1100 M. (Cooper). Eine Statuette der Lucretia, 16. Jahrhundert, 950 M. (Bruce). Eine Statuette des Apollo, aus derselben Zeit, 950 M. (Worsley). Ein Armleuchter, getragen von drei beflügelten Figuren, 16. Jahrhundert, 1260 M. (Richardson). „Venus", sitzende Figur, 740 M. (Worsley). Eine Bronze aus dem Jahre 1460, einen Hund darstellend, 2520 M. (Goldschmid). Bacchus, Statuette, 740 M. (Bruce). Ein Kupido, 740 M. (Smith). Aphrodite auf einem Seepferd reitend, 16. Jahrhundert, 1000 M. (Smith). — Von den Antiquitäten waren die bemerkenswertesten nachstehende: Ein Elfenbeinkasten mit Relieffiguren römischer Krieger, ein aus dem 9. Jahrhundert stammendes und in Syrakus gefundenes Kunstwerk, 840 M. (Pennel). Ein in Bernstein gefasster, mit Elfenbeinfiguren versehener Spiegel, deutsche Arbeit aus dem 16. Jahrhundert, 1020 M. (White). Eine ungewöhnlich grosse, in schönen Farben schillernde phönicische Glasschale, in Cypern gefunden, 680 M. (Larkin). Ein schön gravierter Maximilian-Helm, heller Stahl, ca. 1500, süddeutsche Arbeit, 1260 M. (Harding). — Am *9. Februar gelangte bei Christie eine ausgewählte Sammlung von altem Meissener Porzellan* zur Versteigerung. Verschiedene figürliche Gruppen erzielten im Durchschnitt, je nach dem Vor-

handensein kleinerer Mängel, 800—1000 M. das Stück. „Schäfer mit Schäferin, Pudel und Lamm“, 1050 M. „Dame in Krinoline und Herr in Rokokokostüm“, 2000 M. (A. Smith). „Eine Bacchantin“, 1220 M. (Duveen). „Sommer und Herbst“, eine Gruppe von zwei Kindern mit Ziegenbock, 1050 M. (Seligman). Eine Gruppe von zwei Knaben, 1320 M. (Partridge). „Äneas seinen Vater Anchises tragend“, zur Seite eine Statue der Minerva, 3000 M. (Duveen). „Die Jahreszeiten, ein Satz von vier einzelnen Figuren, 2120 M. (Duveen). „Ein Liebespaar unter einem Baum sitzend“, 3255 M. (Partridge). — Eine Urbino-Schüssel mit schöner Malerei versehen, 3000 M. (Lepper). Ein Satz von drei alten Brüsseler Gobelins, Sommer, Herbst und Winter darstellend, je $10^1/_2 \times 18$ Fuss, erreichte 40000 M. (Partridge). *v. S.*

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstrasse 15.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 17. 2. März.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ZUR LEHRE VON DER „ASCHAFFENBURGER SCHULE".

In Nr. 10 der Kunstchronik hat Karl Woermann eine ebenso gründliche als objektive Geschichte der Pseudogrünewald-Kontroverse gegeben.

Ein Thatbestandsmoment dieser Frage bildet der Begriff der Aschaffenburger Schule, den besonders Janitschek auf Grund eines archivalischen Fundes Niedermayer's ausgebaut hat. Es sei mir gestattet, im Anschluss an Woermann's Erörterungen einige Bedenken gegen diese kunstwissenschaftliche Schöpfung zur Sprache zu bringen.

Wenn man unter der Bezeichnung „Schule von Aschaffenburg" verstehen wollte, dass in Aschaffenburg, der zeitweiligen Sommerresidenz der Mainzer Kurfürsten, während Albrechts von Brandenburg Regierung eine vorübergehende Kunstübung auswärtiger oder auch angesessener Maler bestanden habe, so wäre nichts dagegen einzuwenden. Aber man bringt die unleugbare Thatsache, dass es Gemälde von einem entfernt an Grünewald, näher an Kranach gemahnenden Stile giebt, mit der vermuteten Existenz einer schulmässigen Kunstübung in Aschaffenburg zusammen und teilt derartige Bilder der sogenannten Schule von Aschaffenburg zu. Diese Anschauung beruht ausgesprochenermassen oder stillschweigend auf drei Hauptstützen. Zunächst darauf, dass Grünewald als „Mathes von Aschaffenburg" in dieser Stadt überhaupt oder wenigstens längere Zeit hindurch sesshaft gewesen sei. Dann darauf, dass gerade in Aschaffenburg, nämlich in der Schlossgalerie und in der Stiftskirche, Bilder eines solchen stilistischen Gepräges in grösserer Zahl vorhanden sind. Endlich auf der archivalisch nachgewiesenen Existenz eines Meisters Simon von Aschaffenburg.

1. Dass Grünewald länger oder gar dauernd in Aschaffenburg gewohnt habe, sagt sein Beiname nicht, vielmehr das Gegenteil. Es steht fest, dass der unruhige Mann für — und wohl auch in — Isenheim, Frankfurt und Tauber-Bischofsheim [1]) gearbeitet hat. Er hat auch für Aschaffenburg gemalt, nämlich mindestens das *angeblich* verbrannte Bild in der Schneekapelle der Stiftskirche (1519) und die Pietà dortselbst. Aber er lebte, „übel verheurathet", wie er war, zumeist in Mainz. So sagt sein Enkelschüler Sandrart, der es wissen konnte. Für den Mainzer Dom hat Grünewald denn auch eines seiner umfangreichsten Altarwerke gemalt. Auch sein einziger litterarisch beglaubigter Schüler, Hans Grimmer, stammt von Mainz. Hat sich aber Grünewald nur kürzere Zeit in Aschaffenburg aufgehalten, so schrumpft die Möglichkeit, dass er auf die dort blühende Schule — ihre Existenz vorausgesetzt — den von der Hypothese gewollten starken Einfluss ausgeübt habe, sehr zusammen.

2. Ob die in Aschaffenburg aufbewahrten Bilder der fraglichen Richtung dort auch entstanden sind, scheint mehr als unsicher. Über die Provenienz der Bilder der Schlossgalerie habe ich nichts erfahren können. Ich möchte glauben, dass sie für Kirchen der sächsischen Gebietsteile Albrechts (Magdeburg und Halberstadt) und in sächsischen Landen gemalt waren und bei dem Vordringen der Reformation nach Aschaffenburg, wenn auch zuerst in die dortigen

1) Tauber-Bischofsheim liegt nicht, wie Janitschek meint, bei Mainz (dort giebt es allerdings unweit der Mainmündung auch ein Bischofsheim), sondern im badischen Taubergrund zwischen Aschaffenburg und Würzburg.

Kirchen, geflüchtet wurden. Das war wenigstens das Schicksal des Altars der Stiftskirche zu Halle, der sich jetzt in der Münchener Pinakothek befindet. Von dem hl. Valentin der Aschaffenburger Stiftskirche vermutet sogar Janitschek, und vielleicht mit Recht, dass er zu dem Hallenser Altarwerk gehört habe.

3. In dem Meister Simon ist die Schule von Aschaffenburg Fleisch geworden. Niedermayer war in seinen Studien im Würzburger Kreisarchiv auf eine Urkunde von 1545 gestossen (Kunstchronik 1881, Nr. 9), die über ein Zahlungsarrangement zwischen der Nachlassverwaltung Albrechts von Brandenburg und der Witwe des Malers Simon berichtet. Sie lautet nach Niedermayer:

> Item ist man fur alle schuldt So maister Simon Malers witwe von Aschaffenburgk furgewendt nemlich 1000 fl. Haubtschuld vnd erschinen pension davon darzu 1 j hundert vnd etlich fl. der rechnung halben vber das den Newen Baw zu Aschaffenburgk mit Ir ainsgeworden also das Sie gantz vnd gar Zufrieden gestellt mit 1 j hundert vnd xx fl. wie Sie sich den solches bey dem notario Winecks Substituten verzeigen vnd ist Ir Itzo 1 j c fl. von dem claidergelt geliffert, die andern 70 fl. soln Ir uf nechstkunftige messs werden 150 fl. zu 15 batz — 168 fl. 18 alb..... Item hat man entlehnt auss dieser kisten lxx fl. Zu bezalung Meister Simon Malers seligen Wittbin zu Aschaffenburg....

Die Gläubigerin versteht sich also hierin zu Stundung und Nachlass wegen 1) „1000 fl. Haubtschuld", 2) „der erschinen pension davon", und 3) „dazu 1 j hundert und etliche fl. der rechnung halben" u. s. w. Niedermayer argumentiert nun: aus dem Zusatz „und erschinen pension" gehe hervor, dass Meister Simon kurfürstlicher Hofmaler gewesen sei. Diese Argumentation bildet dann den Übergang zur Identifizierung des Meisters Simon mit dem Pseudogrünewald, dem Zeichner des Hallischen Heiltumsbuches u. s. w. Die schwache Begründung dieser Identitätshypothese hat Woermann alsbald (Kunstchronik 1882, Nr. 13) treffend gekennzeichnet. Ihm kommt es problematisch vor, dass Meister Simon überhaupt Hofmaler gewesen sei. Mir gleichfalls. Die Urkunde scheint mir nämlich nicht richtig ausgelegt, wenn man „Pension" nach dem modernen Sprachgebrauch als Gehalt oder Ruhegehalt auffasst. In der Sprache des römischen Rechts, aus der heraus sie verstanden werden muss, heisst pensio ursprünglich der terminsweise zu zahlende Erbzins des Erbpachtberechtigten, dann überhaupt jede terminsweise zu machende Zahlung, namentlich eine Zinszahlung. Es handelt sich vermutlich um die fälligen Zinsen entweder eines dem geldbedürftigen Kurfürsten von Meister Simon geliehenen Kapitals von 1000 fl. — was dem Ausdruck „Haubtschuld" nach sehr wahrscheinlich ist — oder eines von Albrecht noch zu entrichtenden rückständigen Honorars. Zweifellos ist aber dem Wortlaut nach — „und erschinen pension davon" — dass die pension keine selbständigen Jahresbezüge bedeutet, sondern nur eine Accession der „1000 fl. Haubtschuld" bildet. Es liegt also nach dieser Urkunde kein Grund vor, den Meister Simon für einen oder für den Hofmaler Albrechts zu halten. Er ist wohl gar kein Kunstmaler, sondern nur ein tüchtiger und kapitalkräftiger Tünchermeister gewesen, der — worin Niedermayer richtig vermuten mag — die Stiftskirche ornamental ausgeschmückt hat.

Der Schluss, der aus alledem zu ziehen wäre, lautet, dass man von einer Schule von Aschaffenburg im Sinne der Repräsentantin einer zwischen Grünewald und Kranach vermittelnden Kunstweise zu sprechen nach dem gegenwärtigen Stand der Dinge nicht befugt ist.

F. R.

JACOB BURCKHARDT'S „ERINNERUNGEN AUS RUBENS". 1)

Es verursacht ein wehmütig freudiges Gefühl, wenn ein verehrter Verstorbener mit einem nachgelassenen Buch noch einmal auftritt und zu den Nachlebenden spricht. So wurde uns vor zwei Jahren, ein Decennium nach dem Tode des Verfassers, noch ein Band Geibel'scher Gedichte geschenkt, welche aus einer von anderen Idealen bewegten Zeit fern und fremd und doch so lieb und wohlvertraut herüberklingen. Burckhardt's Buch ist fast unmittelbar nach dem Hinscheiden des Verfassers dem Druck übergeben worden, aber die Spanne Zeit, welche verflossen ist, seitdem er zum letztenmal sich öffentlich hat vernehmen lassen, ist bei ihm noch weit grösser als es bei Geibel der Fall war. Denn seit dem Erscheinen seiner „Geschichte der Renaissance", also seit mehr als 30 Jahren, hat Burckhardt nichts Grösseres herausgegeben, sogar die neuen Auflagen seiner früheren Bücher hat er von anderen besorgen lassen. Die Öffentlichkeit musste unter diesen Umständen den Eindruck gewinnen, als wenn Burckhardt unentwegt an den Idealen, welche er während der drei Lustren seiner schriftstellerischen Thätigkeit, 1853—1867, aufgestellt hatte, festhielt, dass er dem früher Gesagten nichts wesentliches mehr hinzuzufügen hätte und es verschmähte, kleine Nachträge zu liefern. Wie sehr aber wird der Leser, welcher den Baseler Gelehrten nur aus seinen Werken, nicht aber aus späterem, persönlichem Verkehr oder aus späteren, mündlichen Berichten anderer kennt, erstaunt sein, wenn er das nachgelassene Buch über Rubens zur Hand nimmt und darin einen rückhaltlosen Verehrer des Künstlers findet. Das ganze Buch ist ein Hymnus auf den

1) Basel, C. F. Lendorff, 1898.

grossen flandrischen Maler, zu dem der Verfasser mit fast scheuer Ehrfurcht emporblickt, kaum wagt er hier und da eine ganz leise Einschränkung zu machen. Ist denn Rubens, so fragen wir uns, nicht der bezeichnendste, ja geradezu der eigentliche Vertreter des Barock in der Malerei, als welchen ihn Schmarsow in seinem kürzlich erschienenen Buche „Barock und Rokoko" charakterisiert hat? Und ist es denn nicht derselbe Burckhardt, welcher sich im Cicerone über den Barock so oft entrüstet? Burckhardt scheint also nicht wie Geibel stets derselbe geblieben zu sein. Rubens und das Barockzeitalter gehören unentrinnbar fest zusammen. Mag sich der Künstler mit seiner Persönlichkeit auch zu allgemeingültiger klassischer Grösse erheben, seine Werke sind und bleiben bedingt durch die Zeit, in welcher er lebte. Davon aber merken wir in Burckhardt's Buch nur wenig, Rubens erscheint vielmehr als ein zeitloser Genius, welcher allein durch sich selbst bedingt wurde, der von Vor- und Mitwelt nur insofern beeinflusst wird, als es seinem souveränen persönlichen Willen beliebte. Mit dem bekannten bewunderungswürdigen Feingefühl hat Burckhardt das Wesen des Künstlers analysiert und auch diejenigen Elemente seiner Kunst behandelt und herausgehoben, welche ihn zum Hauptvertreter des Barock in der Malerei machen, aber ohne auch nur mit einem Wort dieser Perspektive zu gedenken. So konnte es nicht ausbleiben, dass der Verfasser nicht nur im allgemeinen, sondern auch im einzelnen in seltsamen Widerspruch mit seinem Cicerone gerät und hier anerkennt und bewundert, was er dort verdammt.

Aber es scheint doch nur so, als ob Burckhardt seinen Standpunkt gegenüber dem Barock seit der Veröffentlichung seiner früheren Werke verändert habe. Während es der Zug unserer Zeit ist, dem Barock eine gerechtere Würdigung zu teil werden zu lassen, diese Periode nicht mehr vom Standpunkt der Renaissance aus, sondern aus sich selbst zu beurteilen, findet sich in Burckhardt's Buch keine Andeutung darüber, dass er desselben Sinnes wäre, dass er wünschte, seine Lobeserhebungen von Rubens auf die ganze Zeit zu generalisieren. Eine so festgefügte Persönlichkeit wie Burckhardt verändert sich nicht in solchem Grade, er ist derselbe geblieben, der er immer war; aber er hat sich in Rubens verliebt, und da will er nicht sehen, was jenen zeitlich bedingt, denn das würde ihm den Künstler verkleinern. Bei einem weniger bedeutenden und weniger verehrten Manne würde man sich mit der Erkenntnis beruhigen, dass er ausnahmsweise einmal nicht konsequent gewesen ist; bei Burckhardt jedoch drängt es uns um so mehr, danach zu forschen, welches die Gründe dieser merkwürdigen Sympathie für Rubens sind, je grösser unsere Verehrung für diesen Altmeister unserer Wissenschaft ist. Suchen wir uns darüber klar zu werden. Die höchsten Menschheitsideale Burckhardt's waren die Griechen und die Italiener der Renaissancezeit. An ihnen bewundert er ihre körperliche und geistige Gesundheit, und diese fand er auch in Rubens. So hoch schätzte er sie, dass er dem Künstler darüber den Zug ins Derbe, ja zuweilen ins Brutale, nachsieht. Ferner verehrte er an den Griechen und Italienern den rationalistischen Zug ihres Wesens, dass sie bei aller hohen Idealität doch ihre Thätigkeit immer auf das Erreichbare richteten; in demselben Sinne war auch Rubens durchaus ein Mann von dieser Welt, der mit ihr und ihren Möglichkeiten rechnete, der niemals den festen Boden unter seinen Füssen losliess, während das Mittelalter sich mit seinem unweltlichen Idealismus in die Wolken verlor, und damit Burckhardt weniger sympathisch war. Dann zog ihn die Vielseitigkeit des Künstlers an, in welcher er mit den grossen Italienern wetteiferte; besonders seine Neigung für Politik hebt er mit Wohlgefallen hervor, waren doch auch die Italiener der Renaissancezeit Meister in der Politik, so dass Burckhardt den ersten Abschnitt seiner „Kultur der Renaissance" mit dem Titel „Der Staat als Kunstwerk" versehen konnte. Nicht minder behagt ihm an Rubens sein aristokratisches Wesen, das er wieder mit den Italienern teilt. Er übersah bei all diesem, dass Rubens doch die ruhige und selbstverständliche Grösse der Griechen und der Renaissancemenschen, und hier nicht nur der Italiener, sondern auch der Deutschen, nicht erreicht, dass er doch nicht ganz im Sinne jener erhobenes Menschentum darstellt. Die eigentliche Grösse Rubens liegt in seinem unwiderstehlichen Temperament, und damit erscheint er den Griechen und den grossen Geistern der Renaissance, nicht zum wenigsten einem Dürer gegenüber, zuweilen sogar forciert. Nicht zuletzt war es wohl für Burckhardt's Vorliebe entscheidend, dass in Rubens germanisches und romanisches Wesen vereinigt waren, wie Burckhardt selber sich mit italienischem Wesen durchtränkt hatte.

Niemand würde Burckhardt's begeisterte Äusserungen über Rubens als Zeugnis seines persönlichen Wohlgefallens angreifen, wenn er zunächst den Zusammenhang des Künstlers mit seiner Zeit und die damit gegebenen Schranken klargelegt hätte. Ja, sein Held wäre dadurch noch mehr gehoben worden; denn um wieviel mehr müssen wir ihn bewundern, da er der eigentliche Vertreter des Barock ist und sich doch weit über dieses Zeitalter zu allgemeingültiger Grösse erhoben hat. Es kam dem Künstler zu statten, dass er die italienische Kunst nur als Fremder kennen lernte, wäre er als Italiener geboren und aufgewachsen, so wäre er ein Eklektiker oder ein schroffer Naturalist geworden wie seine italienischen Zeitgenossen. Diese waren Epigonen, auf ihnen lastete die Tradition,

die sie im freien Schaffen behinderte, in Rubens aber quoll ein frisches Volkstum, das schon früher eine grosse, völlig eigenartige Kunstblüte hervorgebracht hatte. Er vermag daher, was er von den grossen italienischen Meistern der Renaissancezeit aufnimmt, viel selbständiger zu verarbeiten, er erst besitzt die genügende Freiheit den grossen Errungenschaften der Früheren gegenüber, und damit kann er seine Kühnheit, sie vollkommen neu zu verwerten, erst zur Geltung bringen. Auf ihm lastete auch nicht der Druck der kirchlichen Restauration wie auf jenen, er stand den religiösen Stoffen unbefangen und naiv, allein auf sein menschliches Empfinden angewiesen, gegenüber. So kommt, trotzdem seine Kirchlichkeit mindestens ebenso äusserlich war als die seiner italienischen Zeitgenossen, doch eine echtere Empfindung auch in seine religiösen Bilder. Wenn Rubens auch durchaus als Barockmaler zu bezeichnen ist, so ist er für sein engeres Vaterland doch der klassische Vertreter seiner Kunst, daher rühren die von Burckhardt hervorgehobenen klassischen Elemente in seinen Bildern, z. B. die unter dem Barockprinzip der Bewegung verborgene Symmetrie, welche aus geistigen und malerischen Äquivalenten besteht. Darum ist er ein Maler unter den Malern geworden in demselben hohen Sinne wie die besten Venetianer, Velasquez und die Holländer, darum vermochte er die Formenkenntnis der Italiener mit der malerischen Begabung und der Gemütstiefe der Nordländer so harmonisch zu vereinigen. Auch hat er die Barockelemente nach ihrer edelsten Seite aufgefasst und ausgebildet. Niemals ist sein Naturalismus, die Unmittelbarkeit in der Wiedergabe der Natur und die Natürlichkeit des Geschehens, niedrig, und niemals greift er dabei zu kleinlichen Mitteln. Das Prinzip der Bewegung führt er zu klassischer Meisterschaft im Momentanen, niemals ist die Flüchtigkeit des Augenblicks überzeugender dargestellt worden als durch ihn. Seine grösste That aber ist, dass er dieses Prinzip und das andere: die Anwendung des Affektes, in wahrhaft dramatische Handlung umsetzt; von der edelsten Seite werden wir daran erinnert, dass jenes Zeitalter das des Theaters war.

Der innere Zwiespalt, dass Burckhardt mit Hintansetzung seines sonstigen ästhetischen Glaubensbekenntnisses sich bei Rubens für alles begeistert, hat ihm die souveräne Ruhe geraubt, mit der er sonst den Werken der Kunst gegenübertritt, um ihnen als Historiker ihre tiefsten Bezüge abzulauschen und sie in die geschichtliche Entwicklung gebührend einzuordnen. Deshalb macht das Buch auch schriftstellerisch nicht den harmonischen Eindruck wie seine übrigen Werke. Gewährt doch auch die Form wie der Inhalt schon von vornherein eine Überraschung. Wir finden hier nicht den gewohnten Lapidarstil, die gedrängte Kürze, die wuchtigen Sätze, die wie Überschriften von Kapiteln wirken und häufig genug Stoff für den ganzen Inhalt von solchen enthalten. Burckhardt zeigt sich hier als behaglicher Plauderer. Es will uns aber scheinen, als wenn er in diesem neuen Stil weniger glücklich ist als in dem früheren, ja es macht sich zuweilen eine leise Manieriertheit im Ausdruck geltend. Aber auch hier findet man zahlreiche Goldkörner von bekanntem Schwergewicht und bekannter glänzender Form, gedrungene Sätze, welche an die gedankliche Wucht des „Cicerone“ und der „Kultur der Renaissance“ erinnern.

M. G. ZIMMERMANN.

BÜCHERSCHAU.

Domenico Anderson: Katalog II, Florenz; Katalog III, Mantua und Padua. Dem römischen Kataloge Anderson's sind jetzt die Kataloge von Florenz, Mantua und Padua gefolgt. Es ist mit Freuden zu begrüssen, dass der verdiente Photograph im letzten Sommer vor allem Florenz für seine Arbeiten ins Auge fasste. Wenige thun es Anderson gleich in der Wahl der Details bei den grossen Freskencyklen, in der Sorgfalt, mit welcher jede einzelne Photographie zu einem Kunstwerk gemacht wird, ohne durch Retouchen ihren Wert zu beeinträchtigen. Die Bronzethüren Ghiberti's liegen in Einzel- und Gesamtaufnahmen vor und sind in einem Bronzeton zu haben, welcher das Original aufs treueste wiedergiebt. Sonst sind die Skulpturen noch schwach vertreten, doch soll die Lücke gleich im nächsten Sommer ausgefüllt werden. Der Schwerpunkt der neuen Sammlung liegt in den Freskencyklen der Brancacci-Kapelle und des Chors von S. Maria Novella. Die gewissenhaftesten Aufnahmen, die wundervollsten Details in allen Formaten geben die treueste Wiedergabe der leider zum Teil schon arg zerstörten Originale. Die Köpfe aller berühmten Persönlichkeiten beider Kapellen sind mit Verständnis ausgewählt; die Frauengestalten der Tornabuoni-Kapelle entzücken in den herrlichen Folioaufnahmen fast wie die Originale. Auch die Capelle degli Spagnuoli liegt vollständig vor und das Kreuzigungsfresko Perugino's in S. Maddalena de' Pazzi. Aus dem Kloster San Marco ist vor allem eine Aufnahme in Folioformat der Kreuzigung von Fra Angelico hervorzuheben, wie sie schöner nicht gedacht werden kann. Nicht weniger gelungen ist die Aufnahme der Pallas, welche den Kentauren züchtigt, der wiedergefundene Botticelli im Palazzo Reale. Dann sind endlich Akademie, Palazzo Pitti und Uffizien vervollständigt worden, so dass die bedeutenderen Werke selbst in mehreren Formaten zu haben sind. In Mantua ist nun die Camera degli sposi aufgenommen wie niemals vorher; allerdings zunächst nur im Normalformat. Man muss diese Detailaufnahmen, diese Köpfe der Gonzaga und ihrer Höflinge gesehen haben, um sich eine Vorstellung machen zu können von dem, was ein moderner Photograph leisten kann. Ebenso gelungen sind die Fresken Mantegna's in den Eremitani in Padua und die reichen Skulpturenschätze des Santo. Im nächsten Sommer haben wir zunächst in Florenz die Skulpturen und die zahlreichen Kirchenbilder zu erwarten, dann die Kirchen und Museen von Brescia vielleicht und Bergamo und endlich, wenn die Zeit reicht, die Handzeichnungen der Ambrosiana, nach neuem photographischen Verfahren aufgenommen. Gewiss, der Sonnen-

schein und die klare Luft sind unschätzbare Bundesgenossen des Photographen in Italien, aber trotzdem ist es erstaunlich, was Anderson in den letzten Jahren geleistet hat. Die Kataloge werden immer umfangreicher, und die Photographien sind überhaupt nicht mehr zu übertreffen.

E. ST.

Adolf Philippi. Kunsthistorische Einzeldarstellungen. III. Band. *Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden.* Leipzig, E. A. Seemann, 1898.

Nachdem Philippi in seinen „Kunstgeschichtlichen Einzeldarstellungen" in sechs Lieferungen die italienische Renaissance abgeschlossen hat, wendet er sich nunmehr der nordischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts zu, welcher drei Lieferungen gewidmet sind. Die erste behandelt das 15. Jahrhundert und zerfällt in drei Abschnitte, die „Die van Eyck und ihre Nachfolger", „Altköln" und „Die Kunst am Oberrhein und in Schwaben und Franken" betitelt sind. Die zweite Lieferung ist der deutschen Kunst und ihrer Blütezeit gewidmet, ihre drei Abteilungen sind „Augsburg", „Nürnberg" und „Wandermaler und Farbenpoeten" überschrieben, unter denen Philippi Kranach, Grünewald, Hans Baldung und Altdorfer versteht. Das dritte Buch endlich behandelt die Renaissance im Norden und ist ebenfalls in drei Abschnitte geteilt, welche „Quinten Massys und der niederländische Romanismus", „Hans Holbein d. J." und „Der Meister des Todes der Maria" betitelt sind. Philippi's Vorzüge einer klaren und sachgemässen Darstellung und des Hervorhebens des Wesentlichen bei voller Beherrschung des Stoffes treten auch in diesen neuen Lieferungen hervor. Das Ziel, das sich der Verfasser in den Kunstgeschichtlichen Einzeldarstellungen gestellt hat: eine Anleitung für gebildete Menschen zu geben, die Kunstwerke in einer bestimmten Art, nämlich im Zusammenhange mit der Geschichte ihrer Zeit zu betrachten, wird allerorten erreicht. Zahlreiche, vorzügliche Abbildungen erläutern den Text. Für jeden, der sich für alte Kunst interessiert, bietet diese Publikation E. A. Seemann's jedenfalls in bester Weise Gelegenheit sich zu unterrichten und es sei deshalb an dieser Stelle ganz besonders auf dieselbe aufmerksam gemacht. †

Blumen-Märchen. Bilder, Texte und Lithographie von *Ernst Kreidolf.* Piloty & Loehle, München.

Dass die gegenwärtige Bewegung, die eine Hebung des Buchschmuckes anstrebt, auch unseren Kinderbüchern sich mitteilt, ist ein sehr erfreuliches Zeichen; denn gerade den Kindern sollte man nur das Beste in die Hand geben, sie früh vertraut machen mit künstlerischen Eindrücken. Wenn man deutsche Kinderbücher aus der Mitte des Jahrhunderts durchblättert, zur Zeit als Künstler wie Ludwig Richter, Graf Pocci, Hosemann die Illustrationen lieferten, so empfindet man eine Art von Bedauern, dass diese entzückende volkstümliche Illustration geschwunden ist. In England hat man wieder die Aufmerksamkeit auch dieser wichtigen Aufgabe zugewandt: ich erinnere an Walter Crane und Kate Greenaway. Als eine besonders erfreuliche Leistung aus Deutschland liegen die Blumen-Märchen von Ernst Kreidolf vor, der Text und Illustrationen zugleich geliefert hat. Dass er den wahrhaft schlichten Ton getroffen hat, soll ihm nachgerühmt sein, ohne dass dies mit dem rein Künstlerischen zu thun hat: höher gilt es uns, dass die Illustrationen leicht, sicher und graziös gezeichnet und ungemein geschmackvoll in Farben gedruckt sind. Man darf dies Kinderbuch gern neben die besten englischen Arbeiten desselben Gebietes stellen; es braucht den Vergleich nicht zu scheuen. *G. GR.*

Trierisches Archiv, herausgegeben von Dr. *Max Keuffer,* Bibliothekar und Archivar der Stadt Trier. Heft 1. Trier 1898, Verlag der Fr. Lintz'schen Buchhandlung. Gr.-8°. 100 S. und 1 Doppeltafel.

Wäre dies neue Unternehmen eine regelmässig erscheinende neue Zeitschrift, so müsste man ihr notwendig mit geteilten Empfindungen gegenüber stehen. Denn an Lokalzeitschriften historischen Inhaltes haben wir in den weiten deutschen Landen mehr als übergenug, und die daraus sich ergebende immer grössere Materialzersplitterung betrifft öfters auch Arbeiten, die zu wertvoll sind, um in diesem Ozeane von Druckerschwärze, kaum gekannt, auf Nimmerwiedersehen zu versinken. Mit dem Trierischen Archiv verhält es sich aber anders. Sobald sich genügender Stoff angesammelt hat, soll ein Heft oder ein Band ausgegeben werden, jeder einzeln käuflich. Dieses erste Heft soll die Probe sein, ob es geht. An Stoff wird es nicht mangeln. Die alte römische Kaiserstadt an der Mosel, die wichtige Bischofstadt des Mittelalters, „im Eruptionsgebiet fränkischer Kraft", wie der Herausgeber im Vorwort treffend sagt, die Stadt, die wie wenige Orte Deutschlands eine Fülle historischer Denkmäler aus allen Epochen ihrer Entwicklung bewahrt hat, die eine Fülle des interessantesten und noch wenig verarbeiteten historischen, kunst- und kulturgeschichtlichen Materiales birgt, hat der Forschung noch viel mitzuteilen. Einer der vornehmsten Zwecke des „Trierischen Archivs" soll es sein, „den Rohstoff in möglichst verarbeiteter Form auf den Markt zu bringen". „Bedeutsame Texte trierischer Entstehung oder Beziehung, die in Trier oder sonstwo lagern, Denkmäler kurtrierischer Kunst, trierischen Volkstums, trierischer Sprache, sollen hier eine Stätte finden, wo sie gesammelt und vervielfältigt werden, damit sie ihren Weg in die entlegenste Arbeitsstube finden." Dem Kunsthistoriker wird das in Aussicht gestellte eingehende Handschriftenverzeichnis der Stadtbibliothek besonders interessant sein und die Beschreibungen auswärtiger trierischer Handschriften. Die genaue Schilderung eines aus Prüm stammenden Lectionars eröffnet die Reihe der in diesem Hefte veröffentlichten Aufsätze. Es ist eine etwa von 1060 stammende, jetzt im Besitze Lord Crawfords befindliche, mit wenigen aber interessanten Miniaturen gezierte Handschrift. Zwei der Miniaturen sind in Lichtdruck beigefügt. Der Entstehungsort dürfte Trier selbst gewesen sein. Nachdem neuerdings durch die Studien E. Braun's (Beiträge zur Geschichte der Trierer Buchmalerei im früheren Mittelalter, Trier 1895) und Voege's (Repertorium für Kunstwissenschaft XIX, 125 fg.) Trier als Sitz der grossen rheinischen Centralschule der Buchmalerei im frühen Mittelalter wahrscheinlich gemacht worden ist, wird man diesen neuen Zuwachs unserer Kenntnis jener Kunstthätigkeit mit besonderem Interesse begrüssen. In einem zweiten Aufsatze teilt der Herausgeber eine Rechnung über Neubindung des berühmten Egbertcodex im Jahre 1773 mit, wobei die für damalige Zeit kolossale Summe von 403 Reichsthalern für diesen Zweck in merkwürdigem Kontrast steht zu dem gleichzeitig erfolgten Verkaufe von altem Gold- und Silbergerät aus dem Stiftschatze im Betrage von 1328 Reichsthalern. Welch kostbare Denkmäler ältester trierischer Kunstfertigkeit mögen damals in den Schmelztiegel gewandert sein! Der dritte Aufsatz, von Friedrich Kutzbach, berührt eine der unverständlichsten Seiten unseres trotz alles historischen Wissens so unhistorisch handelnden Zeitalters, die Zerstörung unserer malerischen und charaktervollen alten Städtebilder durch Niederreissen und Modernisieren. Dass auch das alte Trier von diesem Verhängnis aller sich entwickelnden deutschen Städte nicht verschont

bleibt, ist um so mehr zu bedauern, als gerade hier eine Anzahl unserer wichtigsten mittelalterlichen Profanbauten bisher erhalten war und zur Zeit teilweise noch ist, so unter anderem die ältesten deutschen Bürgerhäuser, die überhaupt auf deutschem Boden vorhanden sind. Kutzbach giebt eine Aufzählung und kurze Beschreibung der zur Zeit noch vorhandenen sechs romanischen und ziemlich zahlreichen gotischen Bürgerhäuser Triers, leider ohne Abbildungen, und stellt uns auch noch eine Fortsetzung in Aussicht. Für die Geschichte des deutschen Bürgerhauses, die wunderbarer Weise immer noch nicht geschrieben ist, obgleich sie doch viel interessanter wäre als das ewige Herumreiten auf den kirchlichen Bauwerken, ist hier viel Wertvolles zu finden. Der Vernichtungskrieg, der allenthalben gegen diesen kostbaren Teil unserer kulturgeschichtlichen Vergangenheit geführt wird, wird hoffentlich wenigstens das eine Gute zeitigen, dass man allmählich in jeder Stadt anfängt, im Bilde zu sammeln und festzuhalten, was Unverstand und Spekulationswut der Gegenwart sinnlos preisgiebt. Die übrigen Beiträge des Heftes sind mehr sprachgeschichtlichen und archivalischen Charakters. Auch eine „Schriftenschau" ist beigefügt, aus der sich ergiebt, dass die auf Trier bezüglichen kunstgeschichtlichen Zeitschriften-Aufsätze sorgfältig vermerkt werden. Den Beschluss machen kleine Mitteilungen verschiedener Art. Wir wünschen dem nützlichen Unternehmen besten Fortgang. *PAUL WEBER.*

KUNSTBLÄTTER.

† *Eine neue Publikation über Frans Hals.* Bei der Firma *H. Kleinmann & Comp.*, Kunstverlags-Anstalt in Haarlem, ist eine Pracht-Publikation erschienen, welche 26 Heliogravüren nach den bedeutendsten Gemälden des Frans Hals auf Kupferdruckpapier in der Grösse von 60×42 cm enthält. Der Text zu denselben entstammt der Feder des bekannten Kunsthistorikers E. W. Moes, Bibliothekar an der Universität in Amsterdam. Der Preis der Publikation beträgt 100 M. Eine deutsche Ausgabe, redigiert von dem Gymnasiallehrer E. de Jong, ist gleichzeitig erschienen, auf welche wir unsere Leser hierdurch besonders aufmerksam machen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

G. *Paris.* — Dem Luxembourg-Museum ist ein Bildnis des kürzlich verstorbenen Schriftstellers Georges Rodenbach von *Lévy-Dhurmer* geschenkt worden.

G. *Paris.* — Der *Conseil des Musées* hat in seiner letzten Versammlung den Wunsch ausgesprochen, dass der Pavillon der Flora des Louvre vom Ministerium der Kolonien geräumt werde. Der Ministerrat hat sich bereits prinzipiell damit einverstanden erklärt. Ebenso soll das Marine-Museum, das jetzt einen Teil des zweiten Stocks des alten Louvre einnimmt, anderweitig untergebracht werden. Damit würde die brennend gewordene Platzfrage für die staatlichen Museen auf lange Zeit hinaus gelöst sein.

Berlin. — *Kgl. Nationalgalerie.* Im zweiten Corneliussaal sind gegenwärtig die *Erwerbungen des Jahres 1898* ausgestellt. Zu den Anschaffungen aus dem Landeskunstfonds sind auch diesmal eine Reihe von Geschenken gekommen. Trotzdem ist die Zahl der Werke nicht sehr gross, aber viele der besten deutschen Namen sind vertreten. *Hans Thoma, Hans von Marées* und Freiherr *von Habermann* erscheinen zum erstenmal in der Galerie. Das Bild von *Thoma* ist von Wilhelm Trübner geschenkt worden und klingt an manche Arbeiten des bisherigen Besitzers an. Es ist eine ziemlich umfangreiche Schwarzwaldlandschaft mit kleinen Figuren aus früher Zeit (1872). Das Gemälde, das von *Hans von Marées* erworben wurde, Ritter Georg den Drachen tötend, ist eines der wenigen in dessen Lebenswerk, die überhaupt in einer öffentlichen Galerie ausgestellt werden können. Bekanntlich hat dieser einflussreiche und geistvolle Theoretiker, der Lehrer des Bildhauers Adolf Hildebrand und mancher anderer bedeutender Künstler unserer Zeit seine eigenen Werke durch beständiges Übermalen und Ändern so sehr zerstört, dass sie nur schwer zu geniessen sind. Der Ritter Georg misst nur wenige Spannen. Das Kolorit, namentlich die Art, wie hier der Glanz der dunklen Rüstung zur Geltung kommt, erinnert, wie manches bei Marées, an die Venetianer. Auch dies Bild ist ein Geschenk. Von *Habermann* ist das bekannte Hauptwerk „Die Konsultation" gekauft worden. Die glänzendste Errungenschaft aber dieses Jahres ist wohl das berühmte Selbstporträt *Böcklin's* mit dem geigenden Tod. Dazu kommt ein skizzenhaft aber sehr wirkungsvoll und gross angelegtes Selbstbildnis von *Anselm Feuerbach* (Brustbild ohne Hände), eine Mondscheinlandschaft von *Skarbina*, eine der feinen Guachemalereien von *Ludwig Dill* und endlich ein zweites grosses Werk von *Leibl*, „Der Jäger", ein Geschenk eines ungenannten Kunstfreundes. Das Bild befand sich bisher in Frankfurter Privatbesitz. Von den Bereicherungen, die das Kabinet der Handzeichnungen erfahren hat, sind ausgestellt: zwei Pastells und vier Kohlezeichnungen des in München kürzlich im Elend gestorbenen Deutsch-Amerikaners *Sion Wenban.* Es sind Landschaftsstudien, wie es scheint aus Oberbayern und vom Main. Endlich ist als Geschenk in den Besitz der Galerie übergegangen ein japanischer Wandschirm mit Nadelmalerei, eine wundervolle Flusslandschaft, die sich über die sämtlichen Teile des Schirmes hinzieht.

Berlin. — Im Lichthofe des *Königlichen Kunstgewerbe-Museums* ist der *Thron* ausgestellt, welcher auf Befehl Seiner Majestät des Kaisers für den grossen Saal der deutschen Botschaft im Palazzo Caffarelli zu Rom angefertigt ist. Dieser Bau, dessen edelste Teile der Hochrenaissance angehören, war etwas in Verfall geraten. Jetzt wird durch persönliche Vorsorge und nach direkten Angaben des Kaisers der grosse Prunksaal in höchster Pracht neu entstehen. Der Architekt Professor *Alfred Messel* und der Maler Professor *Hermann Prell* sind mit der Aufgabe betraut worden. Dieselbe war dahin gerichtet, dass die Architektur des Saales mit seiner herrlichen alten Kassettendecke in italienischen Formen beizubehalten sei, dass dagegen in der Dekoration der Wände und in der Gestaltung des Thrones nebst Zubehör das nordische Element zur Geltung zu kommen habe. Auf der letzten akademischen Kunstausstellung befanden sich bereits die vielbewunderten Kolossalgemälde von Prell, welche der nordischen Sage entlehnt waren, aber doch zumeist allgemeiner verständliche Züge enthielten. In verwandtem Geiste sind der *Thronsitz* und die *Kandelaber* ausgeführt, welche jetzt zunächst auf Befehl des Kaisers im Lichthofe des Kunstgewerbe-Museums ausgestellt sind. Der *Thron* selber ist in Holz geschnitzt und vergoldet in wuchtiger, fest im Boden wurzelnder Form, die Armlehnen sind ruhende Löwen, die Pfosten der Lehne enden in streng stilisierten Adlern, dazwischen erhebt sich das ovale Schild mit der Kaiserkrone. Die Pfosten sind mit Mosaik eingelegt, die Polster mit grüner Seide gestickt. Der *Baldachin* ist in Stickerei ausgeführt, mit Aufnäharbeit von monumentaler Breite, das ganze Rückenfeld nimmt ein heraldischer Adler ein, durch dessen Flügel sich ein Spruchband zieht: Sub

umbra alarum tuarum protege nos. An dem vorspringenden Oberteil die Sinnsprüche der Hohenzollern: Suum cuique. Vom Fels zum Meer. Gott mit uns. — Die beiden *Kandelaber* erinnern an Obelisken mit breit ausladendem Sockel; diese der Renaissance angehörige Grundform ist reich mit nordischen Elementen versetzt, im Sockel enden die schweren Voluten des Barockstiles in gewundene Drachen, welche menschliche Figuren gepackt haben, der hohe Schaft erweitert sich an der Vorderseite nach oben zu und trägt das behelmte Haupt eines Kriegers, um das sich Schlangen winden, deren Leiber eine weite Krone bilden. Der Körper ist auch hier in Holz geschnitzt, die Schlangen, welche elektrische Lichter ausspeien, sind in Aluminiumbronze, der neuesten Errungenschaft unserer Kunstschmiedearbeit, ausgeführt. Die hier ausgestellten Stücke sind in allen Teilen nach persönlichen Angaben des Kaisers von Professor Messel komponiert; an der Ausführung sind beteiligt für die Modellierarbeiten: Professor *Behrens* von der Kunstschule in Breslau, Holzschnitzereien: Bildhauer *Taubert*, Stickerei: *Ida Seliger* und Maler *Max Seliger*, alle drei am Kunstgewerbe-Museum in Berlin, Vergoldung: *Stolpe*, Schmiedearbeit: *Holdefleiss*, beide in Berlin. Um Beleuchtungsproben auch hier vornehmen zu können, haben Siemens & Halske in freundlicher Weise einen besonderen Anschluss hergestellt. Ausser den beiden hier ausgestellten Kandelabern werden noch zwei gleiche an der gegenüberliegenden Saalwand des Palazzo Caffarelli ihren Platz finden.

† *Leipzig.* — Im hiesigen Kunstgewerbemuseum hat der Leipziger Maler *E. Klotz* eine kleine Ausstellung veranstaltet, in welcher er dem grösseren Publikum zum erstenmal eine Anzahl von Drucken vorlegt, die in dem von ihm erfundenen Verfahren, der „Malertypie", hergestellt sind. Wir haben in Nr. 9 der Zeitschrift des letzten Jahrganges bereits auf die Erfindung Klotz' aufmerksam gemacht und auch einige Abbildungsproben in der neuen Technik gegeben. Jetzt haben sich mehrere Künstler in der Malertypie versucht und zum Teil überraschende Resultate erzielt. Das Klotz'sche Verfahren erregt in hohem Masse das Interesse und die Aufmerksamkeit der beteiligten Kreise und wird sicher bald schon allgemeine Verwendung finden.

Düsseldorf. Erste Ausstellung der Künstlervereinigung 1899. Seit Mitte Februar ist Düsseldorf um eine neue Künstlervereinigung reicher. Da dieselbe aber keine secessionistischen Tendenzen hat, sondern einen sehr vernünftigen Gedanken zur Ausführung bringen will und schon gebracht hat, so kann man diese neue Gründung mit Freuden begrüssen. Die Absicht der kleinen, nur aus dreizehn Mitgliedern bestehenden Gruppe ist nämlich die, Ausstellungen ihrer Arbeiten in kleiner Zahl in einem gemütlich und wohnlich hergerichteten Raum, zu dem sich das Atelier des Malers *H. E. Pohle* als hervorragend geeignet erwies, zu veranstalten und damit gegen die geschäftsmässige, unkünstlerische Art und Weise, wie in den Kunsthandlungen und leider auch in der Kunsthalle die Bilder ausgestellt werden und aus verschiedenen Gründen werden müssen, thatkräftigen Protest einzulegen. Die aus etwa 40 Werken bestehende Ausstellung macht demgemäss in dem mit Teppichen, eleganten Möbeln, Vasen und dergleichen reizvoll ausgestatteten Raum einen überaus freundlichen und sympathischen Eindruck. Sie erscheint mehr als die Privatgalerie eines feinsinnigen Kunstsammlers, als wie eine blosse Verkaufsausstellung. Der reichliche Raum, der jedem Bilde gegeben ist, die vorsichtige Platzwahl lassen die einzelnen Werke ganz anders zur Geltung kommen, als es auf einer gewöhnlichen Ausstellung möglich ist. Inhaltlich vertritt die Sammlung, ohne gerade epochemachende Schlager aufzuweisen, ein künstlerisch durchaus vornehmes und abgeklärtes Niveau, und das Zusammentreffen von Werken der verschiedensten Richtungen giebt ihr den Reiz einer durchaus objektiven Übersicht über das, was innerhalb dieser verschiedenen Richtungen in Düsseldorf Gutes geleistet wird. So vertritt Prof. *Claus Meyer* in bekannter feinsinniger Weise sein an die Niederländer anknüpfendes Kostümgenrebild und in einem grösseren Bilde das holländische Genrebild. *R. Böninger* ist dagegen einer der wenigen konsequenten Freilichtmaler, die Düsseldorf besitzt. Das niederrheinische Klima ist weniger, wie irgend ein anderes in Deutschland, der Sonnenlichtmalerei günstig, und so sind die meisten der Böninger'schen Arbeiten, an der Spitze sein grosses Bild „Idyll", wohl in Italien entstanden. Der Inhaber des Ateliers *H. E. Pohle*, einer der begabtesten unter den jungen Düsseldorfer Malern, bringt ein farbig sehr eigenartiges Damenbildnis, eine gross und dekorativ wirkende Kreuztragungsskizze und einige seiner phantastischen, idealen Landschaften. *Funck* und *Prof. Huthsteiner* sind ebenfalls durch sehr ansprechende Porträts vertreten und Prof. *Bergmann*, *E. Nikutowsky*, *H. Heimes*, *C. Becker* und *M. Hunten* durch teils ganz realistische, teils fein abgestimmte Landschaften oder Marinen. *H. Ungewitter* bringt ein grösseres Ölgemälde, einen „sibirischen Tiger" im Schnee und einige höchst temperamentvolle Zeichnungen von Kavallerieattaken. *G. Marx* stellt nur Skizzen und Studien aus, die aber von seinem feinen Farbensinn und seiner technischen Gewandtheit das beste Zeugnis geben. Eine ältere Arbeit des begabten Bildhauers *J. Tüshaus* vertritt wenigstens in einem Stück auch die Plastik. Es wäre zu wünschen, dass das Vorgehen der Gruppe von 1899 einen günstigen Einfluss auf die hiesigen Ausstellungsverhältnisse ausübte, die eines solchen dringend bedürftig sind. *P*

Düsseldorf. Weltausstellung im Jahre 1902. Durch die Entscheidung der letzten Stadtverordneten-Versammlung dürfte die letzte Frage, welche bezüglich der Weltausstellung im Jahre 1902 noch zu erledigen war, in glücklichster Weise gelöst sein. Die Stadt hat beschlossen, für diese Ausstellung einen Betrag von 150000 Mark beizusteuern und zwar 100000 Mark à fonds perdu, ferner das Grundstück an der Golzheimer-Insel im Werte von 600 bis 700000 Mark, auf dem sich vorläufig noch die alte Schlachthalle befindet, zur Verfügung zu stellen, schliesslich die Kosten für die Aufhöhungsarbeiten der Golzheimer-Insel zu tragen. Ein festes Ausstellungsgebäude soll bekanntlich als ständiger Ausstellungspalast erhalten bleiben und Düsseldorf damit endlich einen würdigen Mittelpunkt für künstlerische Veranstaltungen der verschiedensten Art erhalten. Ein Kapital von über 2¼ Millionen zu Ausstellungszwecken war schon gleich im Anfang der Agitation gezeichnet worden. *P.*

VERMISCHTES.

Rom. — Die Erwerbung der vielbesprochenen Fälschung eines Athena-Kopfes aus römischem Kunsthandel durch das *Berliner Museum* hat die Aufmerksamkeit der Archäologen hier auf eine ganze Reihe von Produkten aus derselben Werkstätte gelenkt, welche alle den Giebelskulpturen von Ägina nachgebildet sind. Die Erfahrung, die man in Berlin gemacht, ist unangenehm, aber da es sich um verhältnismässig geringe Summen handelt, gewiss zu verschmerzen. Wie viel teurer hat man in anderen grossen Museen ähnliche Erfahrungen bezahlen müssen, die bei dem modernen komplizierten und häufig auf schleunigen Abschluss drängen-

den Kunsthandel überhaupt nicht ausbleiben können. Trotzdem hat man Gelegenheit genommen, von Rom aus den Fall gehörig aufgebauscht in die deutschen Tagesblätter zu bringen als eine Niederlage der deutschen Archäologie. Wenn nun gar Männer der Wissenschaft derartige Gelegenheiten benutzen, ein übervolles Mass von Hass und Bitterkeit unter die Menge fliessen zu lassen, so wird man das um ihretwillen bedauern. Gegen alle Nutzanwendungen aber wird man sich skeptisch verhalten, wenn man sich nicht versucht fühlt, Front dagegen zu machen. Die Berliner Erwerbung wird das Vertrauen billig denkender Männer gegen die Leiter unserer deutschen Institute und Museen nicht im mindesten erschüttern, noch wird man den Verkäufer steinigen wollen, der, nachdem er sich durch den Ankauf guter Stücke längst bewährt hatte, nun auch einmal das Opfer einer Täuschung geworden ist. Am bedauerlichsten ist es eigentlich, bei solchen Anlässen zu sehen, wie sehr das „homo homini lupus" noch heute in den Kreisen der Wissenschaft gilt, und dass es selbst unter den Gelehrten immer noch Männer giebt, welche glauben, ihrem Vaterlande einen Dienst zu erweisen, wenn sie das Publikum gegen bewährte Beamte des Staates einnehmen, die auf Unterstützung und Anerkennung und in diesem Falle auf eine gerechte und sachliche Würdigung der Dinge berechtigte Ansprüche haben. *E. ST.*

VOM KUNSTMARKT.

† *Amsterdam.* — Am 7. und 8. März findet bei *Frederik Muller & Comp.* eine *Versteigerung von alten holländischen Gemälden und Antiquitäten* statt, die aus dem Besitze des verstorbenen Herrn *J. C. Bysterbos* in Zwolle und des Fräulein *G. W. Dijk* in Amsterdam stammen. Der Katalog zählt im ganzen 920 Nummern und enthält Gemälde (Nr. 1 bis 66), Drucke und Zeichnungen, Skulpturen, Musikinstrumente, Möbel (Nr. 98 bis 180), Spiegel, Uhren, Stoffe, Waffen, Silberarbeiten der verschiedensten Art (Nr. 261 bis 398), chinesisches, japanisches und anderes Porzellan (Nr. 563 bis 764), Delfter Fayencen, Gläser und moderne japanische Kunstgegenstände.

Eingänge für das Kunsthistorische Institut zu Florenz, Viale Principessa Margherita 21, vom 15. September 1898 bis 15. Februar 1899. *Stiftungen:* Frau Prof. Jessie Hillebrand, Florenz (zweite Rate), 200 M. *Jahresbeiträge* an den Verein zur Förderung des Instituts. I. pro 1898: Dr. R. Kautzsch, Direktor des Buchgewerbemuseums, Leipzig, 20 M. — Dr. Rob. von Ritter, München, 100 M. — Kommerzienrat Frieseleben, Leipzig, 20 M. — Geh. Hofrat Prof. Dr. Karl Woermann, Direktor der Kgl. Gemäldegalerie, Dresden, 30 M. — II. pro 1899: Grossherzoglich Badische Generalstaatskasse zu Karlsruhe, 200 M. — S. Kgl. Hoheit Prinz Johann Georg von Sachsen, Dresden, 20 M. — Dr. Rob. von Ritter, München, 100 M. — Dr. P. Templeman van der Hoeven, Utrecht, 20 M. — Prof. Dr. Heinrich Brockhaus, Direktor des kunsthistorischen Instituts, Florenz, 20 M. — Henri Marcuard, Bern, 40 M. — Jules Marcuard, Paris, 20 M. — Armand von Ernst, Bern, 20 M.

Berlin-Grunewald, 15. Februar 1899.

Der Schatzmeister: M. G. Zimmermann.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstrasse 15.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 18. 16. März.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. – Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE KUNST IM REICHSTAGE.

In der Sitzung des Deutschen Reichstags vom 1. März hat der Centrumsabgeordnete Dr. *Lieber*, einer der Führer seiner Partei, aus Anlass einer Forderung von 100000 M. zur weiteren Ausschmückung des Reichstagsgebäudes eine Rede gehalten, die eine lebhafte Erregung unter den Künstlern Münchens und Berlins hervorgerufen und bereits eine öffentliche Gegenkundgebung veranlasst hat. Der Redner hat in ungewöhnlich heftigem Tone und in Ausdrücken, die, wenn sie gegen Mitglieder des Hauses gebraucht worden wären, den Präsidenten zu einer energischen Rüge herausgefordert hätten, starke Angriffe gegen den Erbauer des Hauses, dem gegen eine jährliche Remuneration von 10000 M. die Leitung der Ausschmückung obliegt, und gegen zwei von ihm mit Arbeiten betraute Künstler, den Maler *Franz Stuck* und den Bildhauer *Adolf Hildebrand* gerichtet, und niemand im Hause hat ein Wort zu Gunsten der angegriffenen Künstler eingelegt. Der Staatssekretär des Reichsschatzamtes Graf Posadowsky hat in seiner Erwiderung sogar durchblicken lassen, dass die Angriffe des Abgeordneten Lieber im grossen und ganzen gerechtfertigt seien und dass dem von ihm ausgesprochenen Wunsche, es möge ein anderer, in Berlin wohnender Künstler mit der Leitung der weiteren Ausschmückung des Reichstagsgebäudes beauftragt werden, nichts im Wege stehe, da der Vertrag mit Wallot am 1. April ablaufe.

Der Sachverhalt, der den Angriffen des Dr. Lieber zu Grunde liegt, ist folgender. Professor Stuck hatte von Wallot, der dabei, wie der Staatssekretär selbst anerkennt, durchaus im Rahmen seiner Kompetenz gehandelt hatte, den Auftrag erhalten, für die Decke der Wandelhalle Malereien anzufertigen, zu denen Wallot selbst den Grundgedanken angegeben hatte. Nach Äusserungen, die Stuck dem Münchener Berichterstatter eines Berliner Lokalblattes gegenüber gethan hat, wünschte Wallot, der bekanntlich eine Vorliebe für heraldische Embleme hat, dass in den Deckenmalereien die Wappen grosser deutscher Städte angebracht werden sollten, die durch Arabesken verbunden sein sollten, welche durch allegorische Figuren zu beleben waren. Diese sollten, ebenfalls nach dem Wunsche Wallot's, die Jagd nach dem Glücke darstellen. Wie aus den Reden im Reichstage hervorging, hat die Ausschmückungskommission und mit ihr die Mehrheit der Reichstagsmitglieder nicht bloss an den Stuck'schen Figuren, sondern auch an dem Übermass von Wappen Anstoss genommen. Die Kommission, die aus Mitgliedern des Bundesrats und des Reichstages besteht, hatte fast einstimmig beschlossen, die Stuck'schen Malereien, für die bereits 22000 M. von den ausgesetzten 30000 M. bezahlt worden waren, abzulehnen und — „auf den Boden zu verbannen". Dieser Beschluss ist jedoch nicht ausgeführt, sondern vielmehr Wallot auf sein Ersuchen von der Kommission gestattet worden, sich mit Stuck in Verbindung zu setzen, um ihn zu einer Umgestaltung des Bildes zu veranlassen. Nach einer privaten Mitteilung Dr. Lieber's soll übrigens Wallot selbst zugegeben haben, dass der Maler nicht den richtigen Ton für die Stätte getroffen habe, für die das Bild bestimmt sei. Auch scheint es, dass die Kommission an diesem Zwist auch nicht schuldlos ist, da nach der Rede des Staatssekretärs Grafen Posadowsky insofern ein formaler Fehler begangen worden ist, als man vor der Bestellung nicht die Skizze eingefordert hat.

Inzwischen hat sich Stuck bereit erklärt, das Ge-

mälde, das mit Terpentinfarben auf Leinwand ausgeführt und zum Ankleben an der Decke eingerichtet ist, verändern zu wollen, falls Wallot, dem er nur allein verantwortlich ist, nicht dem Reichstage, eine derartige Bitte an ihn richtete. Damit wäre die Angelegenheit in ein neues Stadium getreten. Aber auch in ihrem gegenwärtigen Stande hat sie vollauf die in Künstlerkreisen herrschende Erregung gerechtfertigt, nicht wegen des Thatbestandes, über den wir zur Zeit noch nicht urteilen können, sondern wegen der Ausdrücke, die Dr. Lieber unter dem Schutze seines Privilegs als Reichstagsabgeordneter gegen einen Mann gerichtet hat, der sich an gleicher Stelle nicht verteidigen kann. Er hat von „Schmierereien“ und von „Spottgeburten von Dreck und Feuer“ gesprochen, und gegen diese Ausdrücke wendet sich vornehmlich der Protest der Künstlerschaft. Zunächst hat eine Anzahl Münchener Künstler, unter denen sich die Vorsitzenden aller grösseren künstlerischen Vereinigungen und die Vertreter der Akademie befinden, ein offenes Schreiben an Wallot gerichtet, worin sie gegen die im Reichstag erhobenen Angriffe energischen Einspruch thun und dem Erbauer des Reichstagsgebäudes ihre herzlichste Sympathie und aufrichtigste Wertschätzung versichern. Dieser Kundgebung hat sich einige Tage darauf die Berliner Secession angeschlossen, und die Vereinigung Berliner Architekten wird noch in dieser Woche folgen.

Mit Kundgebungen ist die Sache aber nach unserer Meinung keineswegs abgethan. Es wäre ein einfacher Akt der Gerechtigkeit, dass dem Künstler ein Appell an die Öffentlichkeit gestattet würde, und das kann nur geschehen, wenn sein Gemälde, so wie es jetzt ist, öffentlich ausgestellt würde, am besten in einem Saale des Landesausstellungsgebäudes im Rahmen der grossen Kunstausstellung. Erst dann wird man beurteilen können, inwieweit das Verdikt der Reichstagskommission gerechtfertigt ist oder nicht.

Dem anderen der betroffenen Künstler, Adolf Hildebrand, war von Wallot der Auftrag erteilt worden, die Modelle zu zwei Urnen für Abstimmungen im Reichstage auszuführen, die ebenfalls das Missfallen des Herrn Lieber hervorgerufen haben. Nach seiner Beschreibung sind es zwei eiförmige Gefässe, die von je drei männlichen nackten Gestalten getragen werden. Obwohl er in erster Linie die Höhe des Preises bemängelte — jede der Urnen soll 12000 M. kosten —, scheint er jedoch grösseres Ärgernis an den nackten Gestalten genommen zu haben. Hier liegt die Sache aber wesentlich anders als bei dem Stuck'schen Gemälde. Der Auftrag ist auch von der neuen Kommission bestätigt worden. Um so auffallender ist darum eine Bemerkung des Staatssekretärs, aus der hervorzugehen scheint, dass eine Ausführung der beiden Urnen, die nach seiner Erklärung das deutsche Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung re-



präsentieren sollten, noch nicht erfolgt ist, dass hier noch eine res integra vorliege. Demnach wäre also auch hier ein ähnlicher Konflikt zu erwarten wie bei dem Stuck'schen Gemälde und darum ebenfalls ein Appell an die Öffentlichkeit im höchsten Grade wünschenswert.

Wir haben uns in obigem bemüht, den Thatbestand, soweit es die vorliegenden Mitteilungen gestatten, möglichst objektiv darzustellen. Zu einer Kritik wird sich hoffentlich bald Gelegenheit bieten. *A. R.*

EINE MITTELALTERLICHE HOLZFIGUR.



Die nebenstehenden Abbildungen geben die Figur aus der Sammlung des Geheimrats Richard von Kaufmann, welche bereits mehrfach besprochen ist. — Die Figur ist aus Holz, lebensgross, vollständig bemalt und im wesentlichen gut erhalten, nachdem sie einer geschickten Restauration unterzogen ist.

Sie wurde zunächst von einer Berliner Lokalkorrespondenz, die in verschiedenen Blättern abgedruckt war, als karolingisch bezeichnet. Davon kann natürlich nicht die Rede sein. Sodann wurde sie von einem Münchener Korrespondenten der Kunstchronik (Nr. 15) einer Gruppe von Arbeiten zugewiesen, die anscheinend romanisch oder frühgotisch sei, die aber in Wahrheit in die Renaissanceperiode hineinreiche. Hiervon kann bei dieser Figur ebensowenig die Rede sein. Augenscheinlich hat der Münchener Korrespondent die Figur in ihrem jetzigen Zustande nicht gesehen, ob er früher sie oder nur ein verwandtes Stück gesehen, ist nicht ganz sicher, wenigstens ist die Figur in Gedon's Versteigerung nicht gewesen. Bekannt genug aber war sie jedenfalls, da sie auf der letzten Ausstellung im Glaspalast zur Dekoration der mittelalterlichen Halle verwendet war.

Aber damals war sie nichts als eine unverständliche, malerisch wirksame Figur, während sie jetzt als ein merkwürdiges Monument einer frühen Epoche gelten darf.

Das Herausschälen der Figur aus der späten Hülle hat uns in Berlin lebhaft interessiert. Dass sie im Münchener Zustande stark übermalt war, war klar. Die jüngste Farbe lag auf einer Kreideschicht, unter deren Brüchen völlig andere Farben zum Vorschein kamen. Das Eigentümliche aber ist, dass sich die Bearbeitung nicht mit der Farbe begnügt, sondern energisch in die Formen eingegriffen hatte. Dem Bearbeiter des 16. Jahrhunderts waren die Schultern zu schmal, der Hals zu lang, die Haare zu dürftig, die Falten zu flach, die Beine zu dünn erschienen. Überall hatte er nachgeholfen, indem er Polster aus Werg auflegte und diese mit Leinwand überzog, aus der er die Falten und Locken zurechtbog, die Art, wie man auch heute noch für Gelegenheitsdekorationen arbeitet. Alsdann wurde das Ganze einschliesslich des Gesichts mit einem Kreidegrund überzogen und nun frisch übermalt, zunächst wohl versilbert. Auch diese Farbenschicht blieb nicht die letzte.

Da nun trotz aller dieser Zuthaten der frühe Charakter nicht völlig verwischt war, so begreift sich die in der Münchener Korrespondenz enthaltene Vermutung sehr wohl. An einzelnen Stellen war der Charakter der Renaissancekunst unverkennbar, also mussten die frühmittelalterlichen Eigenheiten als Reste einer lokalen Tradition in abgelegener Gegend erklärt und das Ganze dem 16. Jahrhundert überwiesen werden.

Nachdem die Zuthaten entfernt sind — sie lösten sich ab wie die Schale von einer Nuss —, ist diese Annahme nicht haltbar. Wir haben eine Figur vor uns, die schwerlich einer jüngeren Zeit als dem 13. Jahrhundert angehört, und selbst wenn sie in den Anfang des 14. Jahrhunderts hineinragen sollte, in ihrer vortrefflichen Erhaltung ein sehr bemerkenswertes Monument mittelalterlicher Kunst darstellt.

Ob die jetzige Bemalung absolut diejenige ihrer Entstehung ist, mag noch weiterer Untersuchung anheimfallen. Wenn eine Figur von 1250 oder 1300 an bis nach 1500 — die Zeit der plastischen Umarbeitung — in einer Kirche steht, so sind Auffrischungen des Anstriches nicht ausgeschlossen. So möchte ich die Ornamentränder des blauen Untergewandes dem 13., die Streublumen des roten Mantels eher dem 15. Jahrhundert zuweisen.

Aber in allem wesentlichen ist die Figur vorzüglich erhalten. Jüngeren Datums ist die rechte Hand (der Stab ist erst jetzt hinzugefügt).

Sehr merkwürdig ist der Kopf mit seinen völlig porträtartigen Zügen von grosser Feinheit. Jedenfalls ist es ein Stück, das ernstliche Beachtung verdient.

JULIUS LESSING.

NEKROLOGE.

† In *Stuttgart* starb am 5. März nach längerem Leiden der Hofbaudirektor *Joseph von Egle*, der Altmeister der württembergischen Architekten und einer der hervorragendsten Baumeister Deutschlands. Über seinen Lebensgang ist kurz das folgende zu berichten. Joseph von Egle wurde am 23. November 1818 in Dellmensingen in Württemberg geboren. Er besuchte die Polytechnischen Schulen in Stuttgart und Wien und 1839—1841 die Bauakademie in Berlin, wo er Schüler H. Strack's und C. Bötticher's war. 1842 bis 1847 bereiste Egle als Korrespondent der Allgemeinen Bauzeitung Norddeutschland und England, 1848 Italien. 1850 wurde er Professor am Stuttgarter Polytechnikum, 1857 Hofbaumeister, 1884 Hofbaudirektor und Vorstand der Kgl. Bau- und Gartendirektion in Stuttgart. 46 Jahre lang leitete er die Kgl. Baugewerkeschule, die ihm ihren hohen Ruf verdankt. Seit 1855 gehörte Egle auch als Beirat der Münsterrestauration in Ulm an, ausserdem war er Mitglied und Ehrenmitglied zahlreicher einheimischer und ausländischer Akademien, und in einer grossen Zahl baulicher Konkurrenzen in Deutschland wurde er als Preisrichter berufen. Egle's bedeutendste Werke sind: das in italienischem Renaissancestil erbaute Polytechnikum in Stuttgart (1860 bis 1865), der innere Umbau des Kgl. Schlosses (1864—1867), die neue Baugewerkeschule (1867—1870), die frühgotische Marienkirche in Stuttgart (1872—1879), ein Bau von ausserordentlich harmonischer Gesamtwirkung, und die katholische Kirche in Tübingen (1876—1878). Ausserdem restaurierte Egle zahlreiche Kirchen, z. B. die Frauenkirche von Esslingen, die Heilig-Kreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd, die Stadtkirche in Weil und den bischöflichen Domchor in Rottenburg. Trotz dieser fruchtbringenden Thätigkeit als Architekt fand der Verstorbene auch noch zu litterarischen Arbeiten Zeit. Wir nennen nur seine Werke über „das Chorgestühl im Münster zu Ulm", „das Kloster Hirsau" und „die Stiftskirche zu Wimpfen im Thal". Anlässlich seines 80. Geburtstages, den Egle im November vorigen Jahres feierte, wurden dem ausgezeichneten Künstler zahlreiche Ehrungen von nah und fern zu teil.

WETTBEWERBE.

Köln. — Zu dem *Wettbewerb für ein Kaiser Friedrich-Denkmal* sind 21 Entwürfe eingegangen. Es erhielten den ersten Preis (3000 M.) *Wilhelm Albermann* in Köln, den zweiten Preis (2000 M.) die Bildhauer *Stockmann und Dorrenbach* in Köln im Verein mit dem Bildhauer *Kirsch* in Köln-Ehrenfeld, den dritten Preis (1000 M.) Professor *Peter Breuer* in Berlin. Das Preisgericht bildeten die Herren: Professor *Volz* in Karlsruhe, Professor *Janssen* in Düsseldorf, Geheimer Baurat *Pflaume* und Kgl. Baurat *Heimann* in Köln. Das *Urteil des Preisgerichts* wird jedoch seitens der Teilnehmer an der Konkurrenz mit folgender Begründung für ungültig erklärt: „Das Urteil der Jury ist nicht programmmässig zu stande gekommen, indem der im Programm genannte Herr Geh. Baurat Stübben-Köln nicht an der Beratung und der Abstimmung des Preisgerichts teilgenommen hat. Dieser Ausfall ist für die Beteiligten um so wichtiger, als gerade Herr Stübben als Schöpfer des Denkmalplatzes und der ganzen Neustadt Köln als einer der berufensten Preisrichter für den vorliegenden Wettbewerb erscheint, dessen Mitwirkung in der Jury von einschneidender Bedeutung hätte werden müssen. Die Interessen der Beteiligten sind daher durch die stattgefundene unvollständige und programmwidrige Tagung des Preisgerichts verletzt; sie erheben nachdrücklichst gegen das ergangene Urteil Einspruch." -u-

Köln. — Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für ein Kaiserin Augusta-Denkmal, ausgeschrieben von dem Ausschuss zur Errichtung des Denkmals. Der Kostenbetrag ist auf 58000 M. angenommen; zur Beteiligung an dem Wettbewerb sind nur Angehörige des Deutschen Reiches zugelassen. Ausgesetzt sind drei Preise von 1500, 1000 und 500 M. Das Preisgericht bilden die Herren Professor Siemering in Berlin, Professor Moest in Karlsruhe, die Geheimen Bauräte Pflaume und Stübben, sowie Stadtbaurat Heimann in Köln. Einzuliefern bis zum 1. Juli d. J., abends 6 Uhr. Die näheren Bedingungen sind zu erhalten durch das Städtische Hochbauamt in Köln. -u-

Hildesheim. — Unter den Siegern in der *Konkurrenz um das Kaiser Wilhelm-Denkmal:* Professor Otto Lessing-Berlin, Fritz Heinemann-Berlin mit den Architekten Professor J. Vollmer und Jassoy-Charlottenburg, Bildhauer Steffens und Geiling-Düsseldorf ist ein engerer Wettbewerb ausgeschrieben worden. -u-

DENKMÄLER.

Potsdam. — Mit der *Ausführung des Kaiser Wilhelm-Denkmals für die Provinz Brandenburg*, welches in Potsdam errichtet werden soll, ist Professor Fritz Herter-Berlin betraut worden. An Stelle des Seitenreliefs „Einzug des Kurfürsten Friedrich I. in die Mark Brandenburg" soll der Einzug Kaiser Wilhelms nach dem deutsch-französischen Kriege in Berlin zur Darstellung gelangen. -u-

Dresden. — Mit der *Herstellung des Bismarck-Denkmals* ist endgültig *Robert Diez* beauftragt worden. Sein zweiter Entwurf, den jetzt die Preisrichter gutgeheissen haben, zeigt den Fürsten im langen Uniformrock barhaupt, den Helm in der Rechten, die Linke auf den vorgestellten Pallasch gestützt, die ganze Gestalt in kraftvoller Haltung in energischem Vorschreiten begriffen. Der Entwurf zeichnet sich durch lebendige und ausdrucksvolle Charakteristik aus. Alle wirkungsvollen Äusserlichkeiten sind vermieden. Die Rückseite des Sockels weist nur eine Gruppe von zwei Putten auf. Das Denkmal wird in Erz gegossen; der Sockel wird aus schwedischem Granit bestehen. -u-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

—r. *Budapest.* — In der Nationalgalerie finden vom 26. Februar bis zum 26. März jeden Sonntag um 12½ Uhr

kunsthistorische Vorträge statt. Die Reihenfolge ist die folgende: Am 26. Februar liest Regierungskommissar Dr. Ernst v. Kammerer über die Entstehung der Nationalgalerie, mit Einbeziehung anderer älterer ungarischer Sammlungen; am 5. März Kustos Dr. Gabriel v. Térey über Hans Baldung Grien; am 12. März Kustosadjunkt Dr. Alexander Nyári über Johann Kupeczky; am 19. März Arsen v. Petrovics über die Entwicklung der graphischen Künste mit Berücksichtigung ungarischer Kupferstecher; am 26. März Kustos Dr. Gabriel v. Térey über A. van Dyck und die Ausstellung von Reproduktionen nach van Dyck im Kupferstichkabinet der Nationalgalerie.

—r. *Budapest.* — Die Nationalgalerie besitzt eine reichhaltige Kollektion von 8549 Stück Photographien. Diese Sammlung ist von Dr. Gabriel v. Térey, Kustos der Nationalgalerie, geordnet worden, und der von ihm verfasste Katalog ist soeben im Druck erschienen.

Paris. — Bei Georges Petit sind je etwa zwanzig teils schon bekannte, teils neue Werke der „fünf Meister" *Besnard, Cazin, Monet, Sisley* und *Thaulow* zu einer höchst sehenswerten Ausstellung vereinigt worden. Im Mittelpunkte des Interesses stehen natürlich die Landschaften des jüngst verstorbenen *Sisley.* Aus den Jahren 1872—1895 stammend, geben sie ein treues und vollständiges Bild von dem Lebenswerke des Künstlers. Unser neulich hier ausgesprochenes Urteil wird durch sie nicht verändert. Sisley war eine zart empfindende, aber allzu schmiegsame Künstlernatur, die sich bald von Corot, bald von Jongkind, bald von Monet beeinflussen liess und diese Vorbilder nur selten erreichte. Die frühesten, die „Überschwemmung", „Eine Nacht in Sèvres" (1872), „Die Strasse nach Louveciennes" (1878) sind mir die liebsten. Die unmittelbare Nachbarschaft *Monet's* in dieser Ausstellung ist für ihn nicht günstig. Monet hat einige Bilder aus seiner Frühzeit, die noch stark an Courbet erinnern (die neulich besprochene „Dame in Grün" von 1866 und „das Frühstück" von 1868), dann eine Anzahl Bilder aus seiner besten Zeit, wie „Die Seine bei Argenteuil" (1878), „Die Kirche von Varangeville" (1882), „Meer und Alpen" (1888), endlich einige seiner neuesten Werke, vor allem je zwei Bilder aus den Cyklen der „Kathedrale von Rouen" (1894) und der „Seine" (1897) ausgestellt. Ihm war immer die Luftstimmung die Hauptsache; in diesen neuesten Werken malt er aber schliesslich nur noch die Luft und ertränkt in ihr sozusagen den Gegenstand. Jedenfalls kann man sich keinen grösseren Gegensatz vorstellen, als zwischen der Absicht des Baumeisters, der auch das kleinste Detail seiner Fassade mit liebevoller Sorgfalt ausgeführt hat, und der des Malers, der alles verschwimmen und die Fassade wie ein Zaubergebilde nur durch ein Lichtmeer hindurchschimmern lässt. Sehr gut ist *Cazin* vertreten. Neben den grossen, dekorativ wirkenden Pendants „Regen" und „Schönes Wetter" treten besonders „Die Reisenden" und „Die Dorfstrasse" hervor. Die schönsten Wirkungen aber erreicht er doch mit seinen köstlichen kleinen Bildern, den Kornfeldern, Farmen, Windmühlen, Armenhäusern bei Dämmerung oder Mondschein. Aber Cazin's Palette ist nicht sehr reich, fast alles ist bei ihm in dieselbe gelblichbraune Stimmung getaucht. *Thaulow* ist mir im Grunde doch noch lieber, er ist vielseitiger und farbenfreudiger. Sein Hauptgebiet, in dem er zur Zeit wohl von keinem übertroffen wird, ist das Wasser. Ob er die Somme bei Amiens oder einen venezianischen Kanal, einen norwegischen, zwischen Schneefeldern sich hindurchwindenden Fluss oder das Weltmeer während des Sturmes malt, immer wirkt er überzeugend. Aber er beschränkt sich keineswegs auf dieses Gebiet, sondern malt Gärten bei Mondschein, Dorfstrassen in der Dämmerung, Bilder aus dem Innern von Paris und neuerdings auch gern Fabrikstädte mit rauchenden Schornsteinen (Pittsburg 1898). Auch Cazin und Thaulow sind Impressionisten, aber sie haben zur rechten Zeit innegehalten, haben den festen Boden unter den Füssen behalten, als die anderen ihre Landschaften in farbigen Dunst auflösten. — Besnard ist für mich eine der wenigst erfreulichen Erscheinungen der modernen französischen Kunst. Er ist einer der allerbegabtesten, aber seine neuesten Bilder sind Virtuosenkunststücke, ohne Kraft, ohne Innerlichkeit, ohne Poesie. *G.*

Paris. — Die *Gesellschaft der Freunde des Louvre* beabsichtigt eine Ausstellung von Bildern holländischer Maler des 17. Jahrhunderts zu veranstalten. Rembrandt, Franz Hals, Terburg, P. de Hooch, Hobbema und Ruysdael werden im Vordergrunde des Interesses stehen. -u-

Venedig. — Die *3. Internationale Kunstausstellung* wird vom 22. April bis 31. Oktober d. J. währen. -u-

Paris. — In der Galerie des artistes modernes hat *Auguste Pointelin* zum erstenmal eine grössere Anzahl seiner Gemälde, Pastelle und Handzeichnungen zu einer Ausstellung vereinigt. Es sind ausschliesslich Bilder aus seiner Heimat, eintönige, schwermütige Ansichten des französischen Jura. Fast nirgends bemerken wir Spuren menschlicher Thätigkeit, selbst Bäche und Bäume sind selten in diesem steinigen Hügellande. Himmel und Erde, das ist oft alles. Aber dieser Himmel und diese Erde sind mit einer solchen Treue und einer solchen Feinheit der Luftstimmung gegeben, sie besitzen einen so hohen Stimmungsgehalt, dass sie uns im höchsten Masse fesseln. — Von der sechsten Ausstellung der Orientmaler bei Durand-Ruel sind die „Singenden Mädchen" von *Dinet,* ein Werk voll sprudelndster Frische, lebendigster Charakteristik und kecker Farbenfreude, ferner einige sonnige Interieurs von *Rigolot,* die Tierstudien von *Surand* und die Skulpturen von *Rivière* hervorzuheben. *G.*

A. R. *Berlin.* — Unter dem Namen *„Ausstellungsverband Berlin"* hat sich im vorigen Jahre ein neuer Künstlerbund gebildet, der seine erste Ausstellung am 5. März im Künstlerhause eröffnet hat. Er unterscheidet sich insofern von den zahlreichen, seit längerer Zeit bestehenden Künstlervereinigungen Berlins, über deren Ausstellungen wir in den letzten Monaten berichtet haben, als seine Mitglieder — es sind 17 Maler und 3 Bildhauer — durch ein gemeinsames Streben, durch ein geistiges Band verbunden sind. Sie stehen insgesamt auf dem Boden einer gesunden, unbefangenen Naturanschauung, die sich ebenso weit von naturalistischen Ausschreitungen wie von Phantasterei und spintisierender Experimentiersucht fern hält. Es sind durchweg schlichte Realisten, denen das Gegenständliche noch etwas gilt, die aber trotz dieser Meinung, die übrigens in jüngster Zeit wieder mehr Anhänger zu gewinnen scheint, alle Ausdrucksmittel des modernen Kolorismus beherrschen. Die führende Stellung, die die Landschaftsmalerei in der modernen Kunst einnimmt, spiegelt sich auch in diesem kleinen Kreise wieder. Die Landschaftsmaler befinden sich nicht nur in der Mehrheit, sondern sie haben auch, wenn man von einer Ausnahme absieht, das Wertvollste zu der Ausstellung beigesteuert. Sie haben, wiederum im Gegensatz zu den meisten modernen Sonder- und Sammelausstellungen, meist fertige Bilder oder doch nur solche Studien ausgestellt, die über das Stadium der flüchtigen Notiz weit hinausgediehen sind. *Konrad Lessing,* der seine Motive meist aus Tirol, dem Eifelgebirge und dem Harze holt (eine Ansicht des Regensteins bei Blankenburg im

Schnee ist sein bestes unter den ausgestellten Bildern), *Ernst Henseler, B. Genzmer, G. H. Engelhardt*, der Maler des Ötzthals und seiner Nachbarschaft, der Tier- und Landschaftsmaler *R. Friese*, der mit einer weiten Eislandschaft aus Spitzbergen mit einer zum Tode getroffenen Eisbärenmutter und ihrem Jungen im Vordergrunde vertreten ist, der Marinemaler *Carl Saltzmann* und die Brüder *Franz* und *Wilhelm Bombach* sind eigenartig und persönlich entwickelte, solid schaffende Künstler. Henseler's Studien aus der Mark und den Warthegegenden sind, obwohl schon fast zwanzig Jahre alt, von köstlicher Frische und Kraft des hellleuchtenden Tons, und sein „zufriedener Agrarier“, der seine schon hoch in die Halme geschossene grüne Saat betrachtet, ist ein Kabinetsstück prächtiger Charakterkomik. Franz Bombach wurzelt mit seiner Kunst ebenfalls in der Heimat, während Wilhelm Bombach ausländische Motive bei ungewöhnlicher Beleuchtung (Campo santo am Meer in Dalmatien bei Gewitterstimmung) bevorzugt. *Heinrich Lessing* malt meist Städtebilder, Strassen und Plätze mit Staffage, die sich bisweilen, wie z. B. auf der „Fronleichnamsprozession in Gerolstein in der Eifel“, zu einem charaktervollen Sittenbilde auswachsen. — Die oben erwähnte Ausnahme unter den die Mehrheit bildenden trefflichen Landschaftsmalern, von denen auch noch *Max Fritz* und *J. Rummelspacher* zu nennen sind, macht *Carl Röchling*. Er hat mit drei Bildern aus dem deutsch-französischen Kriege (zwei Episoden aus der Schlacht bei Gravelotte und einem Gefangenentransport durch die Vogesen im tiefen Winter) und einem Bilde aus dem Siebenjährigen Kriege, dem Sturm der preussischen Garde auf Leuthen, durch die Lebendigkeit der Schilderung wie durch die Virtuosität der koloristischen Darstellung bei verschiedenen Jahres- und Tageszeiten den stärksten Erfolg von allen Ausstellern erzielt. Man darf von diesen Bildern sagen, dass das rein Künstlerische ebenso mächtig wirkt wie das Gegenständliche. — Von den drei Bildhauern des Verbandes, *O. Glaufügel, A. Gaul* und *G. Janensch*, hat ersterer in einigen in Zinn gegossenen Porträtreliefs, die, auf einem dunklen Stoffgrund befestigt, bei ungemein zarter Formenbehandlung einen sehr fesselnden Eindruck machen, das Interessanteste beigesteuert. — Zu gleicher Zeit beherbergt das Künstlerhaus noch zwei Sammelausstellungen: eine Anzahl von Stillleben, Blumen- und Fruchtstücken von *Elisabeth Nees von Esenbeck*, die in ihrer flotten, frischen Behandlung nichts von der gewöhnlichen Unfreiheit ängstlich und pedantisch am Modell haftender Damen verraten, und eine lange Reihe von aquarellierten, landschaftlichen und Architekturstudien aus Italien von *E. Kips*, auf denen der Künstler meist starke, grelle Lichtwirkungen mit grossem Geschick, aber leider so skizzenhaft wiedergegeben hat, dass seine koloristischen Absichten nur in beträchtlicher Entfernung von den Blättern erkennbar werden.

⊙ Die *Berliner Secession* wird eine auf etwa 250 Kunstwerke beschränkte Ausstellung in einem besonderen Gebäude veranstalten, das von den Architekten *H. Grisebach* und *B. Sehring*, dem Erbauer des Theaters des Westens in der Kantstrasse (Charlottenburg), auf der Gartenterrasse des Theaters errichtet wird. An der Ausstellung, die Anfangs Mai eröffnet werden soll, wollen sich auch die secessionistischen Vereinigungen in München, Dresden und Karlsruhe und die Gruppe der Worpsweder beteiligen.

Berlin. — Im *Kunstgewerbe-Museum* sind auf der oberen Galerie durch *Gebrüder Friedländer moderne Schmucksachen* ausgestellt. Der grösste Theil derselben ist Pariser Arbeit im Medaillenschnitt. Die Originalmodelle, von Vernier und Vernon, welche erst nach mehrfacher Verkleinerung die Schmuckstücke hergeben, sind beigefügt. Ferner emaillierte Behangstücke und kostbare Gefässe von Tiffany und anderen in kunstvoller Fassung. Die eigenen Arbeiten von *Friedländer* sind durchweg in modernem Stil an Blatt- und Blütenformen sich anschliessend. Im Lichthofe wird eine grössere Ausstellung vorbereitet, welche die Ergebnisse der *orientalischen* Forschungsreisen von *Dr. Sarre* enthalten wird.

Ausstellung von Zeichnungen und Radierungen Rembrandt's im British-Museum. Die in den ersten Tagen des März eröffnete Ausstellung von Zeichnungen und Radierungen Rembrandt's, sowie einiger seiner Zeitgenossen kommt sehr erwünscht und gelegen, da durch die Winterausstellung in der Royal Academy grosses allgemeines Interesse für Rembrandt hier erwacht ist. Dem Direktor des Kupferstichkabinets im British Museum, Mr. Sidney Colvin, ist es gelungen, in seiner Ausstellung eine so vollständige Übersicht über die Thätigkeit Rembrandt's zu geben, wie sie nicht leicht bald wieder geboten werden wird. Auch einen vortrefflichen Katalog hat Mr. Sidney Colvin verfasst, in dem er die Ausstellung in drei Abschnitte einteilt; der erste enthält Zeichnungen Rembrandt's, der zweite Radierungen, der dritte Arbeiten zeitgenössischer Künstler des Meisters. Ausser einer kurzen Lebensbeschreibung Rembrandt's und erläuternden Einführungen in die drei Abschnitte finden wir in dem Kataloge auch Bemerkungen über die einzelnen Kunstwerke, welche die Echtheit derselben, die Zeit der Entstehung, wissenschaftliche Streitfragen u. s. w. behandeln. Während in der Rembrandt-Ausstellung der Royal Academy 105 Zeichnungen des Meisters zu sehen waren, sind in der grossen Galerie des British Museums 90 Zeichnungen aus den Sammlungen ausgestellt, zu denen sich ungefähr 300 Radierungen aus dem Besitze des Museums gesellen. Die besten Blätter entstammen den Vermächtnissen des Rev. C. M. Cracherode, Mr. Felix Slade und Sir H. Sloane. Die Radierungen sind chronologisch geordnet, während das bei den Zeichnungen nicht in demselben Masse möglich war, da die Zeit ihrer Entstehung zu bestimmen grosse Schwierigkeiten bietet, abgesehen von denen natürlich, die als Studien zu bekannten Bildern u. s. w. zu betrachten sind. Wo die Urheberschaft Rembrandt's zweifelhaft ist, hat die Ausstellungsleitung das gewissenhaft bemerkt, und sehr interessant ist die Zusammenstellung von Fälschungen mit den Originalen. In der dritten Abteilung sind besonders bemerkenswert: Arbeiten des *Hercules Seghers*, welcher zuerst Anregung gab, um von der Kupferplatte Farbendrucke zu erzielen, *van Dyck's, Ostade's, Tenier's, Paul Potter's, Nic. Berchem's, J. van Vliet's, Ferdinand Bol's, A. Cuijp's* und *Jan Livens*. Gut vertreten ist auch *J. Callot* und *Claude Lorrain*. Jedenfalls bietet die Ausstellung im British Museum eine lehrreiche und interessante Ergänzung der Rembrandt-Ausstellung in der Royal Academy. ♂

Kopenhagen. — Der Brauereibesitzer *Karl Jacobsen* hat dem Magistrat mitgeteilt, dass er alle seine *Kunstsammlungen* der Stadt Kopenhagen zu schenken beabsichtige unter der Bedingung, dass für die Kunstschätze ein zweckentsprechendes Gebäude geschaffen werde. Der Wert der Sammlung wird auf mehr als 5 Millionen Kronen geschätzt. -u-

Frankfurt a. M. — Das *Kunstgewerbemuseum* veranstaltet vom 27. Februar bis 30. April 1899 eine *Ausstellung japanischer Farbenholzschnitte aus einer Privatsammlung*, über welche binnen kurzem ein illustrierter Katalog, verfasst von *Shinkichi Hara*, erscheinen wird. Ein soeben erschienenes kurzes Verzeichnis ist diesem Kataloge entnommen. Es ist alphabetisch nach Künstlernamen geordnet; dagegen erfolgt die

Anordnung der Ausstellung chronologisch und nach Künstlergruppen. Ein Anhang enthält die Erklärung der im Text des Verzeichnisses vorkommenden japanischen Ausdrücke, sowie die Angabe der wichtigsten Litteratur über den japanischen Farbendruck und eine Zeittabelle nach Seidlitz.

-u-

VERMISCHTES.

Rom. — Der Wechsel in der Leitung der Galleria Nazionale im Palazzo Corsini hat sich bereits vor einigen Monaten ziemlich geräuschlos vollzogen. Professor Adolf Venturi hat die Direktion der Gemäldegalerie übernommen, einer seiner Schüler ist zu seinem Assistenten und zum Sekretär des Kupferstichkabinets ernannt worden. Wurde der Posten Venturi's durch den Tod des früheren Inhabers frei, so ist bekanntlich Dr. Paul Kristeller bis dahin Leiter des Kupferstichkabinets gewesen. Es erscheint dem tüchtigen deutschen Gelehrten gegenüber, der allgemein als einer der hervorragendsten Kenner vor allem italienischer Kupferstiche anerkannt ist, nicht nur als Gewissenspflicht die Motive seines Abganges von Rom klarzulegen; der Fall an und für sich ist merkwürdig genug und wirft auf die Zustände in Italien, wie sie heute sind, ein eigentümliches Licht.

Vor wenig mehr als vier Jahren wurde Dr. Kristeller aufgefordert, die Kupferstichsammlung in Bologna zu ordnen, und nachdem diese Aufgabe musterhaft erledigt war, zu gleichem Zwecke nach Rom an die Galerie Corsini berufen, die sich inzwischen als Galleria Nazionale ein weit grösseres Ansehen erworben hat. Auf Grundlage der durch das Ministerium und die „Giunta superiore delle belle Arti“ gebilligten Prinzipien hat dann Dr. Kristeller die Ordnung der reichen, aber völlig ungeordneten Kupferstichsammlung begonnen und mit aller Pflichttreue und unübertrefflicher Gewissenhaftigkeit und Sachkenntnis in den letzten drei Jahren durchgeführt. Es ist ihm in der That gelungen, die begrabenen Schätze der Corsiniana der Wissenschaft dienstbar zu machen, und man hat zum erstenmal in einem italienischen Kupferstichkabinet, von jedem litterarischen Hilfsmittel bedient, vergleichend arbeiten können. Es scheint auch nicht überflüssig zu bemerken, dass Dr. Kristeller in seiner uneigennützigen Liebe zur Sache soweit gegangen ist, mit Genehmigung seiner Vorgesetzten, aus der eigenen Kupferstichsammlung zu ergänzen, was der Corsiniana etwa noch an seltenen Stichen fehlte. Mehr als einmal wussten die Zeitungen hier von seinen Schenkungen zu berichten; wie überhaupt Publikum und Presse die Verdienste Dr. Kristeller's um das römische Kupferstichkabinet, vor allem gelegentlich seiner geschmackvollen Ausstellungen stets freundlich und dankbar gewürdigt haben. Ebenso rückhaltlos wurde sein Eifer anfangs vom Ministerium anerkannt, wo man denselben Eindruck haben musste, den man stets beim Besuch der Corsiniana empfing, dass eine gute Sache in guten Händen ruhe.

So können es gewiss keine sachlichen Gegensätze gewesen sein, welche die Behörden zu dem eigentümlichen Vorgehen bestimmten, das schliesslich Dr. Kristeller veranlassen musste, nach so langer, aufopfernder, verdienstvoller Thätigkeit das gern bewilligte Entlassungsgesuch einzureichen. In der That ein sehr, sehr merkwürdiges Verfahren war es, erst eine „Commissione d'inchiesta“, dann eine „Commissione di vigilanza“ zu ernennen, die anfangs die Aufsicht über das bis dahin musterhaft verwaltete Kabinet führen sollte, dann die thatsächliche Leitung desselben erhielt. Erwägt man, dass sich die Kommission aus absolut unsachverständigen Männern zusammensetzte, dass eine unter diesen Umständen ganz ungerechtfertigte Untersuchung ohne Wissen des Dr. Kristeller geführt wurde, während man ihn nach Parma geschickt hatte, dass er endlich von dem Bericht der Kommission an das Ministerium niemals Kenntnis erhalten hat, so wird man zugeben, dass ein Abschiedsgesuch auf alles das die einzige Antwort sein konnte. Allerdings wurde es nicht ohne Protest eingereicht von dem schwergekränkten Beamten, dem man aber niemals Gelegenheit gegeben hat, gegen etwaige Anklagen seine Verteidigung zu führen. Aber nachdem das Abschiedsgesuch anerkennend bewilligt und die Generaldirektion anerkannt, dass nichts gegen Dr. Kristeller vorgebracht worden sei, ist der Protest, wie vorauszusehen, unbeantwortet geblieben.

Man muss in der That die italienische Nation in ihren besten und würdigsten Vertretern gekannt haben, um der Versuchung widerstehen zu können, aus solchen Erfahrungen — sie stehen ja nicht vereinzelt da — die bedenklichsten Schlüsse zu ziehen. Hätte sich Dr. Kristeller den nur in seltenen Fällen zu überbrückenden Abgrund klar gemacht, der den Lateiner vom Nordländer trennt, ihm würde eine so bittere Erfahrung erspart geblieben sein. Wir können die Anerkennung für unsere besten Leistungen nur schwer entbehren, und wir möchten sie niemanden, der sie verdient, versagen. Welch ein Schauspiel ist es dann zu sehen, dass man einem Manne, der stets nur seine Pflicht und sein Gewissen gefragt, der die glänzendsten Erfolge aufzuweisen hat, zum Lohn den fleckenlosen Ruf beflecken möchte — the purest treasure mortal times afford? Die Thatsachen sprechen hier so klar, dass es keines Kommentars bedarf; so konnte auch das Berühren aller persönlichen Stimmungen und Verhältnisse, die in Italien soviel bedeuten, unterdrückt werden. Es galt nur in Deutschland das Recht eines Gelehrten zu vertreten, der sich in unserer Wissenschaft längst einen ehrenvollen Platz gesichert hat und den — wir hoffen es von Herzen — die Heimat bald die Kränkung vergessen machen wird, die er in der Fremde erfahren hat. *E. ST.*

Essen. — Der Geschichtsmaler *Alexander Frenz* hat vom Kultusminister im Einvernehmen mit dem Justizminister den Auftrag erhalten, das *Treppenhaus des Justizgebäudes* in Essen an der Ruhr auszumalen. Das eine Gemälde soll die allegorische Behandlung der „Gesetzgebung“ zum Gegenstand haben, das andere die „Gerichtsbarkeit“. -u-

Berlin. — Ein *kostbarer Pokal für die Stadt Köln* wird gegenwärtig vom Ciseleur *Otto Rohloff,* Lehrer am Kgl. Kunstgewerbe-Museum, ausgeführt. Das Werk zeigt am Fusse die Figuren eines Böttchers, Winzers und eines Mönches, der die Weinernte segnet. Ranken ziehen sich hinauf, und der eigentliche Becher ist geschmückt mit Bildern vom Rhein, dem Kölner Dom und ragenden Burgen am anmutigen Ufer. Aus dem Pokal soll einst der Kronprinz des Deutschen Reiches zum erstenmal trinken, wenn ihn der Weg nach Köln führen wird. Das kunstreiche Werk ist ein Geschenk des Justizrats Fischer, des Besitzers der „Kölnischen Zeitung“.

-u-

VOM KUNSTMARKT.

New York. — Am 14.—17. Februar gelangte die ausserordentlich interessante *Sammlung des Herrn Thomas B. Clarke* in der Chichering Hall zur Versteigerung. Die 372 Bilder waren nämlich ausschliesslich Werke amerikanischer Künstler, und somit wurde zum erstenmal der Marktpreis für die heutige amerikanische Kunst festgelegt. Bis auf einige wenige Ausnahmen hatte Herr Clarke die Werke der Maler gesam-

melt, die in den siebziger Jahren als die „Jungen“ galten. Er hatte nach dem für den Liebhaber vorteilhaften Gesichtspunkt gekauft, nämlich das, was ihm gefiel, ohne Rücksicht auf die Mode, manchmal viele Bilder eines Meisters, während ein anderer, der zur Zeit ebensoviel galt, mit keinem einzigen vertreten war. Fast alle hat er entstehen sehen, und namentlich die Inness meist nass von der Staffelei dem Künstler, der nie mit seinen Verbesserungen zu Ende kam, entführt. Leider blieben nur die berühmten Liebhaber von der Versteigerung fern; sie sammeln bloss europäische Werke mit grossen Namen. Von diesseits des Wassers waren auch keine Aufträge eingetroffen, also fehlten selbst die bekannten Bilderhändler New Yorks. Unter diesen Umständen bot der Gesamterlös von 234495 Dollars eine grosse Überraschung, und der Durchschnitt von über 2400 Mark pro Werk muss um so mehr auffallen, als viele Bilder bloss Skizzen, Pastelle, Aquarelle und sogar Federzeichnungen waren. Die aus Paris und London bekannten Maler trifft man im Katalog, dagegen fehlen die Münchener Amerikaner, wie Marr, Schwill, Peck u. s. w. ganz. Hauptsächlich waren es aber eigentliche Amerikaner, d. h. die nach kurzen Studien in Europa sich ganz in der Heimat entfaltet haben, die Clarke gesammelt hatte, allen voran solche Landschafter wie Inness, Winslow Hower, A. H. Wyant, H. Martin, Tryon u. s. w. Inness, der mit 31 Bildern an erster Stelle steht, hat auch die vier höchsten Preise erzielt mit „Graues, drohendes Wetter“ (40600 Mark, überhaupt der für ein amerikanisches Werk bis jetzt auf New Yorker Versteigerungen höchste Preis!), „Delaware-Thal“ (32400 Mk.), „Verdeckte Sonne“ (24400 Mk.), „Holzsammler“ (22400 Mk.). Von Inness besitzt nebenbei bemerkt die Neue Pinakothek zu München auch ein Bild. Über 10000 Mk. erreichten noch Bilder von H. Martin, W. Homer, G. Fuller, G. de Forest Brush und A. H. Wyant. Eine Historie vom alten Benjamin West, dem ersten amerikanischen Maler, der im Auslande Ruhm errang, ging für 800 Mk. ab. In amerikanische öffentliche Museen gelangten bloss wenige der Bilder, zehn nach Washington, zwei nach New York und je eins nach Boston und Philadelphia. *H. W. S.*

† *Köln.* — Am 20. und 21. März findet bei *J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne)* eine grössere Bilderauktion statt. Es kommen *Gemälde älterer und neuerer Meister* aus der *Galerie d'Eve* zu Metz und aus dem Besitze des Malers *F. W. Fabritius* in Düsseldorf u. a. zur Versteigerung. Die erste Abteilung älterer Meister (Italiener, Deutsche und Niederländer) zählt 208, die zweite Abteilung, die ausschliesslich Meister des 19. Jahrhunderts enthält, 124 Nummern.

† Bei *Hugo Helbing* in München wird am Montag den 20. März die *kunstgewerbliche Sammlung eines bekannten Frankfurter Sammlers versteigert.* Die Auktion ist besonders interessant, weil in ihr eine grössere Anzahl der im Preise gerade jetzt so hoch stehenden Höchster Porzellane zum Verkaufe gelangt, im ganzen 49 Nummern, zum grössten Teil (41) Figuren und Gruppen, darunter zahlreiche Arbeiten des J. P. Melchior. Dann noch 13 Nummern Fabrikat Damm. Ferner Majoliken, Arbeiten in Metall, Elfenbein, Holz und Eisen. Textilarbeiten, Waffen und Bilder. Der reich illustrierte Katalog zählt im ganzen 156 Nummern. Wir werden über die erzielten Preise, besonders des Höchster Porzellans, später berichten.



Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstrasse 15.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 19. 23. März.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme,* Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg,* Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

WIENER KORRESPONDENZ.

Drei „Landschafter" haben wir in Wien gleichzeitig studieren können, welche untereinander wenig Berührungspunkte aufweisen, einen Süditaliener, Michetti, und zwei Österreicher, Hörmann und Tina Blau.

Über *Francesco Paolo Michetti* hat die Kunstchronik bereits gelegentlich seiner Ausstellung in Berlin berichtet (Nr. 10). Wir können uns also kurz fassen. Er hat die Wiener durch seine Bravour in Erstaunen gesetzt. Eigentlich ist der Ausdruck „Landschafter" nicht umfassend genug für Michetti, weil er mit Sicherheit auch alles Figürliche löst. Dennoch ist die Landschaft die Grundnote seines Wesens, und sein Feinstes und Vornehmstes giebt er darin. Es sind meistens Skizzen und Studien, aber mit raffinierter Geschicklichkeit und technischer Souveränität, verbunden mit natürlichem Geschmack hingezaubert. Es ist etwas Willkürliches, Übermütiges darin, ein Spielen mehr als ein Ringen mit der Natur. Pastellstift und Guasche lösen jede Aufgabe mit Sicherheit. Alles in allem ist Michetti ein den Durchschnitt der modernen italienischen Malerei weit überragender Künstler. An ihm erfrischt und erfreut das Unmittelbare, Volkstümliche, Humorvolle und Kerngesunde, das das Leben und die Gestaltenwelt unbekümmert aufnimmt, scharf beobachtet, glänzend darstellt und ohne mystischen Gedankenrest aufgehen lässt.

Der Zweite, in den letzten Tagen so viel Genannte, war *Theodor von Hörmann,* der ehrliche, unermüdliche Vorkämpfer der Wiener Secession. Gekämpft hat er viel, aufreibend und sich nie genug thuend. An der Arbeit selbst ist er zu früh gestorben, noch ehe er eigentlich fertig war mit seiner Aufgabe. Wer ihn gesehen hat, wie er um die Natur rang, wie er seine Winterbilder draussen im Schnee, seine Flussstudien buchstäblich bis an die Knie im Wasser stehend malte, der musste Respekt vor solcher Hingebung haben. Es lag etwas Tragisches in diesem Kampfe; denn um die Anerkennung hat Hörmann in Wien Zeit seines Lebens vergeblich gerungen. Nun ist sie ihm in vollem Masse geworden. Die von der „Vereinigung bildender Künstler Österreichs", die ihm ein dankbares Angeden en bewahrt, veranstaltete Versteigerung seines Nachlasses ergab ein sehr günstiges Durchschnitts- und Gesamtresultat, wenn auch einzelne sehr hohe Preise, trotz der gut vorbereiteten Reklame, nicht erzielt wurden. Kein Stück blieb unverkauft. Den im ganzen recht bedeutenden Ertrag hat die Witwe Hörmann's im Sinne des Verstorbenen für eine künstlerische Stiftung bestimmt. Dadurch ist der Gedanke an die Gründung einer *zeitgenössischen Galerie österreichischer Meister* (Hörmann's Lieblingsgedanke in den letzten Jahren seines Lebens) wieder in den Vordergrund getreten. Nach den für die Idee eintretenden Stimmen zu urteilen, welche auch in der Presse wieder laut werden, steht ihre Verwirklichung vielleicht in nicht zu ferner Zukunft, da auch die Secession geschlossen für den Plan wirkt und eintritt. So scheint es, dass die modernen Kunstverhältnisse hier jetzt immer stärker „in Fluss kommen", seitdem das Eis einmal gebrochen ist. An Talenten und frischen Trieben fehlt es nicht mehr. Man darf der Entwicklung jetzt mit wirklichem Interesse entgegensehen. Am meisten werden die um die Mitte des März in Aussicht gestellten Darbietungen der Frühjahrsausstellungen Gelegenheit zu Beobachtungen und Vergleichen bieten, zwischen dem Künstlerhaus und der so rührigen Secession auf dem Getreidemarkt, deren Pforten zur Vorbereitung für das „grosse Er-

eignis“ momentan geschlossen sind. — Das Künstlerhaus hat, nach dem Schluss der Skizzen- und Studienausstellung, ebenfalls die „inneren Arbeiten zur Ausstellung“ begonnen.

Mittlerweile hat Frau Prof. *Tina Blau* im Kunstsalon Pisco ihre Separatausstellung eröffnet, die sehr heimatlich und erfreulich wirkt und den vollen Erfolg verdient, der ihr zu teil wird. Es sind Landschaften, Skizzen und Studien aus allen Jahrgängen von Ungarn, bis Holland und — Wien. Die trefflichen Praterbilder stehen in erster Reihe, darunter auch das erste grosse Gemälde, „Frühlingstag im Prater“, welches seiner Zeit mit Mühe und Not die Jury in Wien passierte, um gleich darauf in Paris auf dem Salon die „mention“ zu bekommen. Es ist noch heute so leuchtend und wahr in der schlichten, poetischen Lokalstimmung wie am ersten Tag. Der Grundzug in den besten Arbeiten Tina Blau's ist der feine verklärte Realismus und die gemütvolle Hingebung an die heimatliche Natur, welche etwas Volksliedartiges in sich trägt. Sie ist mit dem Prater, wo ihr Atelier zwischen Bäumen herausleuchtet wie ein kleiner Tempel, zu inniger Gemeinschaft verwachsen. Und darum ist auch alles so echt, was sie von ihm zu geben hat. Die Wiener haben ihre wienerischeste Künstlerin bisher verhältnismässig wenig gewürdigt; ihre Arbeiten wurden draussen stets besser geschätzt als daheim. Jetzt, in dieser Zusammenstellung, haben die Einheimischen Gelegenheit, sie einmal ordentlich kennen und lieben zu lernen.

Im *Österreichischen Museum für Kunst und Industrie* hat Hofrat von Scala nach den kunstgewerblichen Arbeiten von South Kensington eine hochinteressante Zusammenstellung von Spitzen zur Ausstellung gebracht, an denen die historische Entwicklung der Klöppel- und Nähspitzen studiert werden kann. Es ist ein fesselndes Bild, vom Altertum (den Netzarbeiten aus Ägypten) bis auf den heutigen Tag, Italien, Frankreich, die Niederlande, Spanien, Deutschland und schliesslich die slovakische Hausindustrie, Russland und die Türkei. Der Kustos der Textilabteilung, Dr. Dreger, wird zum erstenmal in umfassender Weise einen wissenschaftlichen Katalog im Auftrag der Museumsleitung und eine durch vergleichende Forschung verbesserte Geschichte der Spitze verfassen, an der Hand der gegenwärtigen und noch in Aussicht genommenen, periodisch wiederkehrenden Vorführungen, welche Hofrat Scala in den Räumen des Kunstgewerbevereins arrangieren will.

Wir sehen hier zunächst in klarer, übersichtlicher Anordnung den Entwicklungsgang, den die Spitze durchgemacht hat, von den ersten, frühen Anfängen, dann zuerst in vollendeter Schönheit in Italien, wo der Kulminationspunkt in der venezianischen Relief- und Rosenspitze erreicht wird. Dann übernimmt Frankreich die Führung, während gleichzeitig die Genueser Klöppelspitze erblüht. Flandern bringt die höchste Verfeinerung in Verbindung mit Frankreich zu stande. Point de France, die d'Argentanspitzen, die Brüsseler Points, die ganze Stilperiode wird durchlaufen, von der Pracht des vierzehnten Ludwig bis zum leichtgeschürzten, prickelnden Rokoko und zum feinsten, leichtesten Malines- und Valenciennes-Erzeugnisse. Daneben die Point de Sedan, de Lille, daneben auch die schwerere irländische „Häkelspitze“ und die Klöppelspitzen aus dem sächsischen Erzgebirge. Kein Stil, den man nicht in diesen zarten, schleierhaften Geweben wiederfände, keine nationale Eigentümlichkeit, keine Mode und Zeitströmung, die nicht darin zum Ausdruck gelangte.

Die Entwicklung der Spitzenkunst durch genaue, systematische Durcharbeitung des Gegenstandes festzustellen, ist eine interessante, dankenswerte Aufgabe. Das Ineinanderfliessen und Übergehen der einzelnen Phasen, das Wiederaufnehmen älterer, fremder Anregungen und Weiterbilden der Typen, die Beziehungen und Verwandtschaften zu ergründen und klar zu legen, erfordert eine gründliche und eingehende Arbeit.

Wir dürfen der Leitung des Museums für die gegebene Anregung und die in Aussicht genommene Arbeit Dank wissen. *W. SCH.*

BÜCHERSCHAU.

† **Trifolium.** *Moritz Leiffmann, Engelbert Humperdinck, Alexander Frenz.* Breitkopf & Härtel. Leipzig. 10 M.

Unter dem Titel „Trifolium“ ist bei Breitkopf & Härtel ein Werk erschienen, das, abgesehen von seinem inneren Wert, schon durch seine geschmackvolle künstlerische Ausstattung allgemeine Beachtung verdient. *Moritz Leiffmann* hat lyrische Dichtungen verfasst, zu denen *Engelbert Humperdinck* Melodien geschaffen hat, während *Alexander Frenz* den ganzen Band mit reizvollen Randleisten und Zeichnungen (Vignetten, Textabbildungen und Vollbilder) geschmückt hat. Für die Güte und Vortrefflichkeit der Herstellung bürgt uns schon der Name der altberühmten Verlagsfirma. Das „Trifolium“ erscheint übrigens in zwei Ausgaben, eine einfachere zum Preis von M. 10 und eine Prachtausgabe für M. 100. Dieselbe wurde mehrfarbig in nur 100 numerierten Exemplaren auf echt japanischem Papier gedruckt und ist in geschmackvollem Pergamentband mit künstlerischer Zeichnung gebunden.

Jakob Feis, *Wege zur Kunst.* Eine Gedankenlese aus den Werken des John Ruskin. Strassburg, Heitz.

Es ist eine eigentümliche Erscheinung, dass Ruskin gerade jetzt bei uns an Boden gewinnt, wo das L'art pour l'art-Prinzip ausschliesslich zu herrschen scheint. Ruskin, der Prediger, der Moralist, der Socialphilosoph, der jedes Kunstwerk zunächst auf den ethischen Gehalt prüft, und dem Tenier's Wirtshausscenen deshalb „durchaus gemein und verwerflich“ erscheinen. Das vorliegende Werkchen, mit dem ich mich im einzelnen, besonders was die Zusammenstellung betrifft, nicht immer ganz einverstanden erklären kann, ist geeignet dem, der Ruskin noch nicht kennt, ein

Bild von dem Schaffen dieses feinen und gütigen Menschen zu geben, und darum sehr dankenswert. *G.*

Das Künstlerbuch Band I, Arnold Böcklin von *Franz Hermann Meissner.* Berlin und Leipzig, bei Schuster & Löffler. 1898. 8°. 116 Seiten. 3 M.

Die Angaben dieser biographischen Skizzen entsprechen im wesentlichen den Thatsachen nicht, die sich heute noch feststellen lassen. Hier nur wenige Beispiele aus dem Anfange der Lebensbeschreibung. Nach Meissner „scheint“ die Familie des Künstlers zu den älteren und angeseheneren der Stadt Basel zu gehören; aber die „älteren und angeseheneren“ Familien bilden noch heute, wie in einer kleinen Stadt von altem Reichtum auch ganz natürlich, eine Gesellschaft, deren Sitten, Anschauungen und Lebensgewohnheiten sich recht erheblich von denen armer Zugewanderter unterscheiden, und es ist schon im Katalog der Basler Böcklin-Ausstellung von 1897 festgestellt worden, dass der Vater aus einem Dorfe im Kanton Schaffhausen stammte, und da es natürlich heute noch Leute giebt, die diesen persönlich gekannt haben, so hätte der Verfasser auch ganz leicht erfahren können, dass derselbe sich recht hart hat durchs Leben schlagen müssen. Meissner schildert ferner eine halbe Seite lang die Gefühle, die „Jung Arnold“ im Geschäft seines Vaters beschlichen haben mochten, Böcklin ist aber nie in das Geschäft eingetreten. Er nennt die Anhöhe, wo das Münster und die höheren Schulen der Stadt liegen, beständig „den St. Alban“. In Wahrheit giebt es nur eine Vorstadt dieses Namens. Er lässt den jungen Böcklin zu Schirmer gehen, nachdem es ihm bei Alexander Calame in Genf nicht gefallen. Der Künstler ist aber nie in Calame's Atelier eingetreten, auch später nicht, als er sich wirklich für kurze Zeit in Genf aufgehalten. In Paris steht dann der „verwöhnte Sprössling“ (!) plötzlich vor dem Nichts, weil der Vater bankerott gemacht hat. Von Paris hat der Maler auch die Freiheit und Kühnheit des Pinselstrichs, die ein Jahrzehnt später für ihn charakteristisch zu werden beginnt. Die unrichtige Behauptung, Böcklin sei von Rom zunächst nach München übergesiedelt, findet sich auch hier wieder. Doch solche Dinge sind schliesslich einzeln für sich genommen verzeihlich; auch wenn Meissner redlich sich Mühe gegeben hätte, die älteren Angaben nachzuprüfen, hätten derartige Irrtümer sich einschleichen können. Wenn er aber von der Maltechnik Arnold Böcklin's, die ja beständig geändert wurde, erzählt: „Die Güte dieser Technik ist so gross, dass seine Bilder nie reissen oder verderben“, so möchte man in der That fragen: einmal, ob dem Verfasser nicht bekannt sei, dass den Sterblichen Versuche erst misslingen, bevor sie gelingen, und ferner aber dann, ob er wirklich schon viele Bilder des Meisters sich angesehen habe. — An den „Denkmalen der Antike wie der Renaissance“ soll Böcklin ferner „von Anbeginn teilnahmlos vorübergegangen sein“ — „er beschränkt sich auf den litterarischen Genuss der beiden Zeitalter“. — Ist das, was als Thatsache also mitgeteilt wird, demnach zum grossen Teil nachweisbar unrichtig, so sind die Urteile, die über Böcklin gefällt werden, wenigstens in unseren Augen etwas sonderbar. Nach Meissner verrät der junge Böcklin kaum mehr als ein mässiges Talent, „er war weder ein geborener Maler, noch ein geborener Poet, sein Genie ist Ergebnis allmählicher Häutungen, kein angeborenes wie das von Dürer, Menzel, Klinger“. Von der ersten römischen Zeit, die den Pan im Schilf der Neuen Pinakothek zeitigte, heisst es: „Man stösst hier zuerst auf eine eigene Art seines Wesens; ihn reizt fast nie das Gegenwärtige“ (in Rom nämlich!) ... „Schirmer in Düsseldorf, Rubens, die alten Niederländer, Paris mit Poussin, Basel mit Holbein ziehen lockend vor dem zweiten — dem inneren Künstlergesicht vorüber“ — „er ist oft ein frühreifer Meister, der seine Stilweisen so häufig wechselt wie ein Kavalier seinen Jahrzeitanzug“. — Den Angelpunkt des ganzen Lebens sieht Meissner in Weimar. „Die Gründe liegen nahe“, „der kinderreiche pater familias ist über Nacht Professor geworden“, — „hat die ideal-schöne Pflicht, begabten Jugendseelen den Zauber der Schönheit wachzurufen“. „Der Kunstzigeuner von gestern gehört heute zu der Gesellschaftselite von Weimar“ u. s. w. — Meiner Ansicht nach war Arnold Böcklin ein Held und kein Theephilister, und auch das halte ich für unrichtig, was am Schlusse dieses Buches gesagt ist. „Erst als Ende der achtziger Jahre ein jüngeres uud reichbegabtes (!) Geschlecht von Kunsthistorikern und Kunstschriftstellern mit den Waffen eines neuen lebendigeren und kunstvolleren Stils (etc...) Böcklin zum Schildführer der neueren Kunst erhob, wich die (feindliche) Menge Schritt für Schritt zurück.“ HR. ALFRED SCHMID.

† *Amsterdam.* — Die Firma *Scheltema & Holkema* hat den *Katalog der Amsterdamer Rembrandtausstellung* in einer revidierten Auflage herausgegeben. Dieselbe besitzt ein grösseres Format als der erste Katalog, ist ausserordentlich geschmackvoll ausgestattet und mit einem soliden Einband versehen. Den einzelnen Nummern ist eine Beschreibung des betreffenden Bildes beigefügt, die im eigentlichen Ausstellungskataloge fehlte, ein alphabetisches Verzeichnis der Aussteller bildet den Schluss. Die Revision hat einige wesentlich andere Datierungen gezeitigt, zwei Bilder haben nach ihr den Besitzer auf der Ausstellung gewechselt. Den Ausstellern ist der Katalog mit einer Abbildung der Wand zugestellt worden, auf der ihre Bilder plaziert waren. Jedenfalls bildet diese neue Auflage eine dauernde Erinnerung an die schöne Amsterdamer Ausstellung.

NEKROLOGE.

*** Der belgische Landschaftsmaler *Eduard de Schampheleer* ist am 12. März in Brüssel im Alter von 64 Jahren gestorben.

London. Am 6. März d. J. verschied Mr. *D. E. Fortnum* in Stanmore in seinem 80. Lebensjahre. Der Verstorbene, Vicepräsident der Gesellschaft der Antiquare und des Königlichen „Archäologischen Instituts“, unternahm zu wissenschaftlichen Zwecken 1845 eine Reise nach Australien. Von 1846—55 bereiste er den Kontinent und legte hier den Grund zu seinen bedeutenden antiquarischen und anderen Kunstsammlungen. Im Jahre 1873 veröffentlichte er im Auftrage der Regierung: „Descriptive Catalogue of Majolica etc. im South-Kensington-Museum“, und 1876 „Descriptive Catalogue of Bronzes“. Ferner war Mr. Fortnum der Verfasser der nachstehenden Abhandlungen in der „Archaeologia“: „The Royal Collections of gems“, „The diamand signet of Queen Henrietta Maria“ und „Early Christian gems and rings“. „The diamand signet“ war ein Geschenk König Karls I. an seine Gemahlin. 1888 schenkte Mr. Fortnum den grössten Teil seiner klassischen Kunstsammlungen, sowie Werke aus der Renaissance-Epoche, der Universität Oxford. Im nächstfolgenden Jahre wurde Dr. Fortnum in den Verwaltungsrat des British-Museums berufen. 1896 veröffentlichte er in Oxford: „Majolica: A Historical Treatise“, und 1897: „Descriptive Catalogue of Majolica and enamelled Earthenware of Italy, Persian, Damascus, Rhodian, Hispano-Moresque and some French and other Wares in the Ashmolean Museum, Oxford.“ *v. S.*

DENKMÄLER.

Beuthen. — Es besteht die Absicht, für den oberschlesischen Industriebezirk ein *Kaiser-Denkmal* zu errichten, dessen Kosten etwa 70—80000 M. betragen sollen. -u-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

London. — *Erwerbungen der „National Portrait-Gallery“.* Unter den für dieses Institut teils durch Ankauf, teils durch Geschenk erworbenen Porträts sind vornehmlich zu nennen: Dr. Samuel Johnson, Ölbild von *Barry.* Graf Charles Grey, der sogenannte Reform-Premierminister, von Sir *Thomas Lawrence.* Isaac Barré, der berühmte Redner, zur Zeit William Pitt's, von *Gilbert Stuart.* John Manners, Marquis von Granby, ein hervorragender Militär, Kreidezeichnung von Sir *Joshua Reynolds.* Diese Zeichnung bildete die Studie zu dem gleichnamigen berühmten Ölbild von demselben Meister. David Garrick, der Schauspieler, eine Bleistiftzeichnung, ausgeführt von dem Kupferstecher *Shervin.* König Jacob I., ein kleines Porträt auf Holz, als Jacob VI. von Schottland dargestellt, früher in der Brühl-Finckenstein-Sammlung befindlich, und endlich Professor J. C. Maxwell, ein Gelehrter. Das Porträt des letzteren ist auf Porzellan gemalt. *v. S.*

London. — *„The Royal Society of Painter-Etchers“*, die Malerradierer, haben eine der besten Ausstellungen ihrer Art in dem Vereinslokale der Gesellschaft in Pall-mall in diesem Jahre vorgeführt. Landschaft, Architektur und „Ex-libris“-Blätter sind reich vertreten. Unter den neuen Künstlern, die gute Arbeiten lieferten, sind besonders hervorzuheben: *W. H. Milnes* und *William Monk.* Von den alten bewährten Künstlern zeichnen sich aus: *C. J. Watson, Cameron, Oliver Hall* und *Goff.* Watson hat kaum in früheren Zeiten bessere Radierungen ausgeführt als die beiden hier vorliegenden. Oliver Hall hat sich augenscheinlich Rembrandt zum Vorbilde genommen. Die figürlichen Radierungen *Strang's, Charles Holroyd's* und *Helleu's* reihen sich ihren früheren Werken im besten Sinne an. Mr. *R. W. Macbeth* gab eine animierte Version seines akademischen Ausstellungsbildes „Midnight Moths“. Mr. *C. W. Sherborn* ist besonders dadurch geehrt worden, dass ihm eine ganze Wand des Hauptsaales zur Verfügung gestellt wurde, an der von seiner Nadel herrührende „Ex-libris“ aufgehängt sind. Dieser Künstler hatte insofern keinen leichten Stand, als seine Vorgänger in den Ausstellungen der Gesellschaft keine geringeren Meister waren als Rembrandt und van Dyck. Die Kunstbethätigung auf dem „Ex-libris“-Gebiet bleibt eine anhaltend rege in England. Unter den Arbeiten Sherborn's zeichnen sich die folgenden namentlich aus: das Bibliothekszeichen der Herzogin von York, des Herzogs von Westminster, Lord Wolseley's und dasjenige der antiquarischen Gesellschaft. *v. S.*

London. — Am 17. Februar wurde in *Edinburg* die 73. *Ausstellung der Königl. Schottischen Akademie* eröffnet. Im ganzen waren 1538 Bilder angemeldet, aber nur 694 konnten Unterkunft finden. Unter diesen befindet sich etwa ein Dutzend wirklicher Meisterwerke. Ein hervorragend gutes Porträt, den Marquis von Tweeddale darstellend, hat der Präsident der Akademie, *Sir George Reid*, geliefert. *Guthrie, Walton* und *Lavery* haben gleichfalls interessante Porträts ausgestellt. Die Aquarellbilder sind im allgemeinen nicht übel, dagegen bieten die hier befindlichen Bildhauerarbeiten kein besonderes Interesse. *v. S.*

† *Leipzig.* — Im hiesigen Kunstverein hat der Münchener Porträtmaler *W. V. Schwill* eine Sonderausstellung seiner in den letzten zwei Jahren entstandenen Bilder veranstaltet, welche beweist, dass der begabte Künstler in der letzten Zeit besonders grosse Fortschritte gemacht hat und unter den deutschen Porträtmalern unserer Zeit jedenfalls mit in erster Linie genannt werden muss. Schwill ist zwar von Geburt Amerikaner — er wurde als Sohn deutscher Eltern am 2. März 1864 in Cincinnatti geboren — aber in künstlerischer Beziehung, sowohl seiner Ausbildung als seinem Empfinden nach, durchaus deutsch. Nach kurzer lithographischer Thätigkeit in seiner Vaterstadt siedelte Schwill bereits 1884 dauernd nach München über, wo er bis 1891 unter N. Gysis, L. Löfftz und W. Lindenschmit die Akademie besuchte. Seitdem besitzt Schwill ein eigenes Atelier, und im Laufe der Jahre hat sich sein reiches Talent im steten Werden und Wachsen auf das glücklichste entfaltet. Einzelne Porträts des Künstlers befanden sich schon auf den grossen Ausstellungen der letzten Jahre in München und Berlin in der Abteilung der Luitpold-Gruppe, der Schwill angehört, mit einer grösseren Kollektivausstellung von der Bedeutung der gegenwärtigen in Leipzig aber tritt Schwill jetzt zum erstenmal an die Öffentlichkeit. Als Techniker steht der Künstler auf voller Höhe. Den Stift und den Pinsel versteht er mit gleicher Gewandtheit und Leichtigkeit zu handhaben. Breit und sicher setzt er die Farben hin, die warm und leuchtend wirken. Als geschmackvoller Künstler versteht er es, die Tonwerte harmonisch abzustimmen, alle Härten und schroffen Gegensätze zu vermeiden. Ebenso geschmackvoll wie die Farbengebung ist das ganze Arrangement seiner Porträts. Effekthascherei ist Schwill fremd, natürlich und charakteristisch fasst er die Persönlichkeit auf und giebt sie individuell im Bilde wieder. Alles Eigenschaften, die Schwill zum Porträtmaler in hohem Grade befähigen. Modern, im gewöhnlichen Sinne des Wortes, ist Schwill allerdings nicht. Er hat es, wie Lenbach, verstanden, im Strome des modernen Kunstlebens seine eigene persönliche Richtung zu wahren und festzuhalten. Rembrandt, Rubens, van Dyck und vor allem Lenbach sind die grossen Meister, bei denen er mit Erfolg in die Lehre gegangen ist, ohne seine Individualität einzubüssen. — Die Leipziger Ausstellung umfasst 25 Gemälde in den verschiedensten Grössen. Davon sind 23 Damen-, Herren- und Kinderporträts in Pastell-, Öl- und Temperafarben, die der Künstler in neuester Zeit mit Vorliebe verwendet. Unter den zahlreichen Pastellen, teils Skizzen, teils ausgeführtere Porträts, fallen mehrere Kinderbilder sowie die flott und sicher gezeichneten Brustbilder einiger jungen Damen auf. Von den grossen gemalten Damenporträts sind besonders drei zu nennen, die zu dem besten gehören, was Schwill bis jetzt geschaffen hat. Eine stehende junge Dame, vom Rücken gesehen, in ganzer Figur, ein imposantes, ausserordentlich malerisches Bild, in dem besonders die schweren Gewandstoffe unübertrefflich wiedergegeben sind. Ferner das reizvolle Porträt einer sitzenden Dame mit einem kleinen Hund auf dem Schosse, sowie das grosse Bildnis einer sitzenden Dame in ganzer Figur in Strassentoilette, sowohl im Arrangement als durch den feinen grauen, Velasquezähnlichen Ton von vornehmster Wirkung. Von den Herrenporträts in Öl wollen wir nur das grosse Porträt eines älteren Herrn nennen, aus dem Besitze der Leipziger Handelskammer, deren früheren Präsidenten es darstellt, ein vorzügliches Repräsentationsbild im grossen Stil, und als Gegensatz das in seiner Art ebenso treffliche Porträt eines sitzenden Herrn, Kniestück im kleinsten Format, aber trotzdem breit und flott gemalt und von intimster Wirkung. Mit der Wahl dieses kleinen Formates hat Schwill, meiner Meinung nach, einen glücklichen Griff gethan, besonders für das

behagliche Wohnzimmer sind solche kleine Porträts entschieden den grossen, ganze Wände füllenden Bildnissen vorzuziehen. Der Künstler folgt mit diesem Versuch, der unbedingt Nachahmung verdient, mit Glück modernen französischen Malern, die ihrerseits wiederum auf die alten Holländer, wie Terborch, zurückgegriffen haben. Die technische Sicherheit Schwill's kommt auch in einem skizzenhafter behandelten, lebensgrossen Brustbild eines Herrn aufs beste zur Geltung. Ausser den Porträts finden wir in der Ausstellung auch eine Landschaft, ein Friedhof in Abendbeleuchtung, und ein Genrebild mit starken Sonnenreflexen am Boden, eine junge Dame darstellend, die einem jungen Mann in einer Laube vorliest. Sie beweisen, dass Schwill auch auf anderen Gebieten, als allein in der Porträtmalerei, mit Erfolg thätig gewesen ist.

A. R. *Berlin.* — Bei *Eduard Schulte* hat *Fritz von Uhde* eine sechzehn Gemälde und Studien umfassende Kollektiv-Ausstellung veranstaltet, die ein ungemein anschauliches und wohl auch ziemlich vollständiges Bild von dem regen Schaffen des Künstlers in der Zeit von etwa 1894 bis 1898 gewährt. Von Werken grösseren Umfangs und Inhalts fehlen nur die Himmelfahrt Christi und die heiligen drei Könige. In Berlin erscheinen alle diese Bilder zum erstenmal. Sie wirken zum Teil höchst überraschend, weil sie zeigen, dass Uhde in den letzten Jahren manche Wandlungen durchgemacht hat, die ihn mehr und mehr zu den alten Meistern zurückführen. Dass Rembrandt ihn in den letzten Jahren — zu seinem Vorteil — stark beeinflusst hat, ist bekannt. Jetzt sehen wir aus einer „Grabtragung Christi", dass auch der kraftvolle Naturalismus eines Caravaggio auf ihn eingewirkt hat, und in einer figurenreichen Darstellung „Die Würfler um den Rock Christi" (1895) ist deutlich Rubens' Vorbild zu erkennen. Nur dürfen wir uns dabei in Uhde keinen unselbständigen Nachahmer vorstellen. Sein persönlicher Stil kommt immer zum Durchbruch, wenn auch bisweilen nur in der souveränen Freiheit seiner Pinselführung, die doch ganz anders ist als die der alten Meister, so dass diese Bilder eigentlich den Eindruck stark vergrösserter Skizzen machen. Der specifisch Uhde'sche Stil, der dem Publikum seit der Bergpredigt am bekanntesten ist, tritt besonders in der Predigt am See und in „Christus und Nikodemus" hervor, einer der besten Schöpfungen Uhde's aus den letzten Jahren, worin er vornehmlich durch die Tiefe und Eigenart der Charakteristik überrascht. Den Nikodemus, der mit seinem kurzgeschorenen Kinnbart wie das Bildnis eines Mannes aus unserer Zeit aussieht, hat der Künstler auch in einen modernen schwarzen Talar gesteckt. Es bleibt den Auslegern überlassen, ob sie darin nur eine gewöhnliche Amtsperson oder vielleicht gar einen orthodoxen protestantischen Geistlichen erblicken wollen, der in seiner Gewissensqual bei einem freisinnigen Wanderprediger Rat und Befreiung sucht. Eine „Vertreibung der Hagar" erinnert in ihrer realistisch-genrehaften Auffassung ganz an bekannte altniederländische Vorbilder, nur dass Uhde's Bild mit jenen natürlich nicht in der Ausführung zu vergleichen ist. Einige andere Bilder, wie z. B. der „Ostermorgen" (Christus erscheint der weinend ihr Antlitz verhüllenden Magdalena), der „Gang zur Morgenarbeit" und einige Kinderbilder zeigen dagegen Uhde unabhängig von allen fremden Mächten, in seinem schlichten Naturalismus und in seiner echt deutschen Empfindung, und wir müssen bekennen, dass uns diese Bilder die liebsten sind. Ein Porträt des Münchener Schauspielers Wohlmuth als Richard III. interessiert vorzugsweise durch seine koloristische Wirkung. Sonst ist Uhde in seiner einfachen Natürlichkeit nicht der Mann, um Schauspieler in gespreizten theatralischen Posen zu malen. Das sollte er kleineren Geistern überlassen. — Auch sonst ist die Schulte-sche Ausstellung, wie immer, sehr reich an Bildnissen, von denen aber nur wenige Anspruch auf künstlerische Bedeutung haben. Ein Bildnis des Reichskanzlers Fürsten von Hohenlohe in halber Figur von dem ungarischen Maler *Filip Lászlo*, der gegenwärtig in der aristokratischen Gesellschaft Deutschlands in hoher Gunst steht, fesselt durch die schlichte und wahre Charakteristik, durch die staunenswerte Ähnlichkeit, die doch erheblich mehr giebt als die beste künstlerische Photographie, und durch das geschmackvolle Kolorit. Ein Blender wie das bekannte Bildnis Lenbach's ist es freilich nicht. Aber bei einem Vergleich beider Bilder mit dem Original wird man zugeben müssen, dass die grössere historische Wahrheit auf seiten des Ungarn steht, während Lenbach den schlichten Greisenkopf nach seiner Gewohnheit in eine höhere Geisteswelt emporgehoben, gewissermassen heroisiert hat. Auch die Bildnisse von *Fenner-Behmer*, der auch einige feine Ansichten aus Paris im Hochsommer ausgestellt hat, von *Helene Büchmann*, die ebenfalls in Paris neue Anregungen sucht und findet, und ein im Lenbachstil gemaltes Bildnis Spielhagen's von *Arthur Weiss* sind Arbeiten, die sich über der biederen Mittelmässigkeit erheben, die sonst sehr breitspurig auftritt. — Eine Reihe von Landschaften aus Holland und Bayern von dem in München lebenden *Frank S. Herrmann* erhebt sich nicht über die Art von Impressionismus, die jetzt in München bereits in allen Ateliers geläufig geworden ist. Ein Temperament steckt nicht dahinter.

A. R. *Berlin.* — Bei *Keller & Reiner* hat sich das jetzt in Berlin lebende norwegische Künstlerpaar *Bernt* und *Minka Grönvold* mit einer Sammelausstellung von Ölgemälden, Pastellen und Zeichnungen vorgestellt, die trotz oder vielleicht wegen ihres Massenaufgebots keine besonders hohe Vorstellung von der künstlerischen Bedeutung ihrer Urheber gewähren. Die Pastelle der Dame — meist Landschaften, Flussufer und Strandpartien mit badenden Mädchen, Interieurs mit Figuren und einzelne Blumen — kokettieren mit einem gesuchten Primitivismus oder mit Anklängen an Botticelli, hinter denen sich nur ein fingerfertiger Dilettantismus ohne Geist und Seele verbirgt. Erheblich ernsthafter sind die Arbeiten Bernt Grönvold's zu nehmen, der seine Studien, wie es scheint, meist in Tirol und im bayerischen Gebirge gemacht hat. Seine Kopf- und Figurenstudien sind mit grosser Sorgfalt und mit wirklich künstlerischem Ernst durchgeführt. Aber in ihnen wie in den Landschaften herrscht doch ein so unsäglich platter Naturalismus bei einem äusserst geringen Quantum künstlerischer Persönlichkeit vor, dass man die Berechtigung dieser Art von Malerei nicht mehr recht einsieht, nachdem es die künstlerische Photographie auf diesem Gebiet blosser Naturnachahmung so herrlich weit gebracht hat. — Ein Gleiches muss man leider auch von den Skizzen aus Potsdam und Umgebung von *Fritz Rumpf* sagen, der der Fülle von koloristischen Reizen, die die dortigen Parkanlagen mit ihren Kunstbauten enthalten, mit Absicht aus dem Wege gegangen zu sein scheint und nüchternen Sinnes diese poetischen Stimmungsbilder ihres Zaubers zu Gunsten einer trockenen Objektivität entkleidet hat. — Ein frischer, persönlicher Zug herrscht dagegen in den Bildern aus Norwegen (ein Begräbnis im Schlitten und eine Volksmenge am Abhang eines Berges in Erwartung eines Schneeschuhwettlaufens) von *Wenzel* in Christiania vor, und aus fünf meist herbstlichen Aquarelllandschaften mit Staffage aus der Umgegend von Brüssel von *Hagemans* ersieht man mit Vergnügen, dass die Neigung zu starker poetischer Wirkung im modernen Realismus wieder mehr und mehr lebendig wird. — In der kunstgewerblichen

Abteilung ruft ein von dem Pariser Schmuckkünstler *Jean Dampt* entworfenes und in Eichenholz ausgeführtes Bett mit Recht volle Bewunderung hervor. Sowohl im Aufbau wie in der Dekoration hat sich der Künstler, der sonst im Vordergrunde der modernen Bewegung steht, an klassische Vorbilder gehalten. Der Aufbau hat besonders im Baldachin einen gotischen Charakter, während die köstlichen figürlichen Flachreliefs, mit denen die Kopfwand und das Fussbrett überzogen sind, in ihrer feinen, graziösen Formengebung und in der Lebendigkeit der Bewegung den Geist der Rokokozeit atmen.

Wien. Im *Salon Miethke* sind einige von den besten Originalblättern der Münchener *„Jugend“* (darunter Hans Christiansen, Julius Diez, Rob. Engels, Otto Eckmann, Fritz Erler, Angelo Jank, Keller-Reutlingen, Bruno Paul, Ludwig Raders, Fr. Resniček, Franz Stuck, Rudolf Wilke) und eine Reihe von Arbeiten der *„Gesellschaft deutscher Aquarellisten“* ausgestellt. Unter den letzteren fällt namentlich *Dettmann* durch mehrere sehr tüchtige Sachen auf („Heuschober“, „Wäscherinnen am Gardasee“, „Fischerdorf“ und „Schiff am Gardasee“), die manche seiner schwereren Erzeugnisse wieder vergessen machen. Mit einem so starken Können söhnt man sich gern wieder aus. Da diese Aquarellisten im übrigen schon bekannt sind, brauche ich hier nicht näher auf sie einzugehen. Neben diesen Künstlern ist auch eine Kollektion von *Hans Schwaiger* ausgestellt, die reichen, echten Genuss bietet. Dieser in den mährischen Wäldern einsam schaffende, gelegentlich eine „Reise in die Civilisation“ unternehmende Schwaiger ist eine wahre Fundgrube des Humors und gesunder Eigenart. *W. SCH.*

Baden-Baden. — Der *„Badener Salon“*, unter Schall'scher Direktion stehend, wird im Laufe des Monats April seine Pforten wieder öffnen. Die Kunstausstellung desselben hat im Jahre 1898 eine ausserordentlich gute Saison, sowohl was den Besuch als den Verkauf von Kunstwerken betrifft, zu verzeichnen gehabt, und die kommende Saison wird der letzten gewiss nicht nachstehen. Immer dringender wird allerdings der Wunsch, den die Karlsruher Künstlerschaft seit Jahren hegt, dass ein eigenes grösseres Ausstellungsgebäude in Baden-Baden die Abhaltung periodisch wiederkehrender deutscher Kunstausstellungen ermöglicht.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

⊙ Aus *München* wird gemeldet, dass sich innerhalb der *Münchener Secession* Umwandlungen vollzogen haben, denen man eine gewisse Bedeutung beimisst. Der erste Vorsitzende, Professor *L. Dill,* wird München verlassen, weil er einen Ruf als Professor an die Kunstakademie in Karlsruhe angenommen, und Hofrat *Paulus* ist aus seiner Stellung als Geschäftsführer ausgeschieden. Als Nachfolger Dill's kommen in erster Linie Stuck und F. v. Uhde in Betracht.

VERMISCHTES.

† *München.* — Eine grosse *Anzahl Münchener Künstler* hat an den Geheimen Baurat Dr. *Paul Wallot* in *Dresden* ein offenes Schreiben gerichtet, das *einen Protest gegen die Angriffe in der Reichstagssitzung* vom 1. März bildet. Da wir vollständig die Auffassung des Protestschreibens teilen, so sei im folgenden der Wortlaut desselben mitgeteilt: „Hochverehrter Meister! Mit tiefem Bedauern und gerechter Entrüstung haben wir Kenntnis genommen von den masslosen Angriffen, die in der Reichstagssitzung vom 1. März gelegentlich der Beratung über die künstlerische Ausschmückung des Deutschen Reichstagsgebäudes gegen Sie, den hochgeschätzten Erbauer des Hauses, und gegen andere hervorragende Künstler gerichtet wurden. Wir glauben mit der gesamten deutschen Künstlerschaft einig zu sein, wenn wir vor der Öffentlichkeit erklären, dass wir jenen peinlichen Vorfall aufrichtig beklagen und als eine unserem ganzen Stande widerfahrene Kränkung mitempfinden. Das Recht der freien Meinungsäusserung über künstlerische Fragen steht selbstverständlich jedermann zu; Zustimmung und Missfallen offen auszusprechen, kann auch dem wenig urteilsfähigen Laien nicht verwehrt werden. Wogegen wir aber mit aller Entschiedenheit Verwahrung einlegen müssen, das ist der geringschätzige Ton, die verletzende Form der jüngsten Ausfälle eines Mitgliedes des Deutschen Reichstages gegen Künstler von anerkanntem Ruf, eine Form, die in jedem anderen Falle als unparlamentarisch gerügt worden wäre und die hier um so weniger entschuldbar erscheint, als der Inhalt des Vorgebrachten eine sachliche Begründung fast ganz vermissen liess. Nicht unterlassen können wir es, unser Befremden darüber zum Ausdruck zu bringen, dass weder von seite des Präsidiums, noch aus der Mitte der Abgeordneten gegen eine derartige Verunglimpfung ernster künstlerischer Arbeit energisch Einspruch erhoben wurde. Jeder im Saale nicht anwesende Beamte irgend eines Ressorts pflegt vor allzu heftigen gegen seine Wirksamkeit sich richtenden Angriffen durch den Leiter der Debatte geschützt zu werden. Den gleichen Schutz auch abwesenden, deshalb zu eigener Verteidigung unfähigen Künstlern zu teil werden zu lassen, scheint man nicht für der Mühe wert zu erachten. Die Beurteilung solcher Wertschätzung von Kunst und Künstlern können wir getrost der Öffentlichkeit überlassen. Seit langem haben wir uns daran gewöhnen müssen, dass in den volksvertretenden Körperschaften künstlerische Angelegenheiten nur selten zur Sprache gebracht werden, und wenn es geschieht, fast immer in einer Weise, die von tieferem Verständnis, von ehrfürchtiger Achtung vor den Äusserungen geistiger Kultur wenig bekundet. Ein treffendes Wort Bismarck's über unsere Parlamentarier gilt vor allem für ihr Verhältnis zur Kunst: „Wie sind wir Deutschen doch in den Ruf schüchterner Bescheidenheit gekommen? Es ist keiner unter uns, der nicht vom Kriegführen bis zum Hundeflöhen alles besser verstände, als sämtliche gelernte Fachmänner, während es doch in anderen Ländern viele giebt, die einräumen, von manchen Dingen weniger zu verstehen als andere, und deshab sich bescheiden und schweigen.“ Ganz unerhört muss uns aber der Gedanke erscheinen, Ihnen, hochverehrter Meister, die fernere Einwirkung auf Ihr grosses Werk durch Entziehung der Oberleitung über die künstlerische Ausschmückung unmöglich zu machen. Wir setzen das feste Vertrauen in die weitaus grösste Mehrzahl der Mitglieder des Reichstages, dass sie einem dahin zielenden Antrag niemals zustimmen werden, und wir glauben auch, dass kein deutscher Künstler sich bereit finden lassen würde, die Stelle einzunehmen, von der Sie verdrängt worden sind. Wir hoffen zuversichtlich auf eine glückliche Lösung der eingetretenen Schwierigkeiten und sprechen Ihnen, hochverehrter Meister, unsere herzlichsten Sympathien und unsere aufrichtige Wertschätzung aus. München, den 7. März 1899. Fritz Baer, zweiter Vorsitzender der Künstlervereinigung „Luitpoldgruppe“; H. E. v. Berlepsch-Valendas; Karl Blos; J. Bühlmann, kgl. Professor; Hugo Bürgel, kgl. Professor; erster Vorsitzender der Künstlervereinigung „Luitpoldgruppe“; Gilbert v. Canal, kgl. Professor; L. Dill, kgl. Professor, erster Vorsitzender des Vereins bildender Künstler Münchens; M. Dülfer; S. Eberle, kgl. Akademieprofessor; Martin Feuer-

stein, kgl. Akademieprofessor; Theodor Fischer; Jos. Flossmann; L. Gmelin, kgl. Professor; C. Gussow, kgl. Professor; F. Freiherr v. Habermann, kgl. Professor, zweiter Vorsitzender des Vereins bildender Künstler; Hermann Hahn; J. Herterich, Professor an der kgl. Akademie; C. Hocheder, kgl. Professor, zweiter Vorsitzender des Münchener Architekten- und Ingenieur-Vereins; F. A. v. Kaulbach; Professor Hermann Kaulbach; Dr. Fr. v. Lenbach; L. v. Löfftz; Rud. Maison; Karl Marr; F. v. Miller; A. Oberländer; P. Pfann; R. Riemerschmid; L. Romeis, kgl. Professor; W. v. Rümann; H. v. Schmidt; Emanuel Seidl, kgl. Professor; G. Seidl; Rudolf Seitz, kgl. Akademieprofessor; E. v. Stieler; Dr. Richard Streiter; August Thiersch; Friedrich v. Thiersch, kgl. Professor, erster Vorsitzender des bayerischen Kunstgewerbevereins; Fritz v. Uhde, kgl. Professor; Wilh. Volz; A. Wagner, Akademieprofessor; Ernst Zimmermann, kgl. Professor, erster Vorsitzender des Vereins für Originalradierung; J. Zumbusch; Josef Zügel."

† *Dresden.* — Die *Studierenden der Kgl. Akademie der bildenden Künste* haben am Abend des 16. März als *Protest gegen die Angriffe im Reichstage* Geheimrat Dr. *Paul Wallot* einen glänzenden Fackelzug dargebracht. Diesem schloss sich ein Kommers an, an welchem ausser Wallot selbst auch zahlreiche hervorragende Persönlichkeiten der Kunst und Wissenschaft teilnahmen, um dadurch den so ungerecht angegriffenen Künstlern ihre Sympathien zu beweisen und in der brennenden Frage gleichfalls Stellung zu nehmen.

Frankfurt a. M. — Zu den baulich interessanten Altertümern der Stadt gehört in erster Reihe das *Thurn- und Taxis'sche Palais*, das, nach einer im Publikum verbreiteten sicheren Kunde, seitens der Postverwaltung einem durchgreifenden Umbau unterzogen werden soll, da es in seiner jetzigen Gestalt nur sehr mangelhaft den Zwecken der Postverwaltung entspreche. Dass letzteres richtig ist, muss anerkannt werden; ebenso muss aber die Richtigkeit der Anschauung anerkannt werden, dass ein Umbau die künstlerische Schönheit und die Harmonie der Linien und Verhältnisse dieses ausgezeichneten Kunstwerkes total vernichten müsse und dass, wenn dies geschehe, die Stadt abermals durch die Postverwaltung eines vorzüglichen architektonischen Kunstwerkes beraubt würde, wie es bereits durch die Zerstörung des Alesina von Schweizerischen Hauses, des späteren russischen Hofes, der Fall gewesen ist. Um nichts ungeschehen zu lassen, was einen solchen Verlust für die Stadt verhindern könnte, hat sich der Vorstand des Vereins für das Historische Museum den Vorständen des Architekten- und Ingenieurvereins, des Vereins für Geschichte und Altertumskunde, des Kunstgewerbevereins und der Künstlergesellschaft angeschlossen zum Zweck einer Eingabe an den Staatssekretär des Reichspostamtes, Herrn von Podbielsky, in welcher derselbe unter Hinweis auf den Wert und die künstlerische Bedeutung des Thurn- und Taxis'schen Palais ersucht wurde, in Betracht zu ziehen, ob nicht den räumlichen Bedürfnissen der Post in anderer Weise als durch den Umbau des Palais Rechnung getragen werden könne. Abschriften der Eingabe wurden dem Kultusminister, dem Finanzminister und dem Konservator der Altertümer in Preussen, Herrn Geheimrat Persius, zugestellt. Als Rückäusserung erfolgte die Versicherung des Staatssekretärs, „dass zur Zeit ein solcher Umbau nicht in Frage stände". Diese Äusserung könnte als eine befriedigende betrachtet werden, wenn sie nicht das bedenkliche Wort „zur Zeit" enthielte. Und in der That liegen Anzeichen vor, dass in neuerer Zeit Umbauprojekte wieder lebhafter ins Auge gefasst worden sind. Möge es der Stadt gelingen, Mittel und Wege zu finden, das Gebäude in ihren Besitz zu bringen und einen Platzaustausch mit der Postverwaltung zu ermöglichen. -u-

Köln. — Die Ausführung des *Heinzelmännchen Brunnens am Hofe,* für den der Verschönerungsverein die Summe von 20000 M. zur Verfügung stellt, soll den Bildhauern *C. und H. Renard* übertragen werden, sobald die Regulierung des Platzes beendet ist. -u-

Strassburg. — Zur Errichtung eines *Monumentalbrunnens* hat der kürzlich verstorbene Justizrat *Reinhard* durch Testament die Summe von 150000 M. vermacht unter der Bedingung, dass mit der Ausführung des Brunnens, der den Namen Reinhard-Brunnen führen soll, der Bildhauer *Adolf Hildebrand* in Florenz betraut werden soll. Die Stadtvertretung hat das Vermächtnis unter den daran geknüpften Bedingungen angenommen. -u-

VOM KUNSTMARKT.

London. — Nachstehende Kunstobjekte, die sich früher in der Sammlung des Herzogs *von Sussex* befanden, verauktionierte Christie am 18. Februar: Ein Paar kleine durchbrochene Louis XVI.-Elfenbeinvasen, in ausnehmend schöner Goldbronze montiert, wahrscheinlich von Gouthière angefertigt, 33600 M. (Duveen). Diese beiden Kunstwerke waren Sammlern und Liebhabern bisher so gut wie unbekannt geblieben. Eine sechseckige Worcester Vase, Malerei mit Blumen und Vögeln, 1240 M. (Duke). Ein Louis XV.-Marqueterie-Sekretär, 10800 M. (Duveen). Napoleon I., eine Büste aus weissem Marmor, bezeichnet Chaudet, 1808, früher im Kensington-Palast befindlich, 2000 M. (Duveen). Eine eiförmige Worcester Porzellanvase, dunkelblau, schöne Malerei, 2500 M. (Rose). Ein Louis XIV.-Regulator, von Boule hergestellt, 3150 M. (Duveen). Ein Renaissance-Schreibtisch, Reliefschnitzerei mit Masken, Früchten und Laubwerk, 2100 M. (Hodgkins). Eine Louis XVI.-Kommode, Marqueterie, in prachtvoller Bronze montiert, 2680 M. (Harris). Ein französisches Louis XVI.-Sofa mit sechs Fauteuils, 4620 M. (Bird). Ein altflämischer Gobelin, einen Kavalier auf einem Schimmel in der Tracht Louis XIII. darstellend, 15×15 Fuss, 4305 M. (Watney). Ein anderer flämischer Gobelin, 9×9 Fuss, ähnliches Sujet, gut in den Farben erhalten, 3255 M. (Harris). Eine schön gravierte Rüstung, deutsche Arbeit aus dem Jahre 1515, heller Stahl, 6720 M. (Wetherby). — Aus dem Besitz des verstorbenen Mr. *S. White,* Inhabers der „French-Gallery" in London, versteigerte Christie moderne Bilder der englischen und kontinentalen Schulen, so unter anderen: „Evangeline", von *Boughton,* 2625 M. (Sparks). „Der Genius der Musik erscheint Schumann", von *Fantin Latour,* eine Pastellarbeit, 1258 M. (Obach). „Sonnenuntergang", von *John Linnell,* 1300 M. (Tooth). „Sommer und Herbst", von *A. Monticelli,* 2540 M. (Obach). „Der heilige Löwe", von *E. Pavy,* 1365 M. (Beveridge). „Der Künstler", von *Seiler,* 1575 M. (Vokins). „Der Marktplatz in Tanger", von *Simoni,* 1050 M. (Beveridge). Der „Marlborough-Wald", von *J. Stark,* 4725 M. (Vokins). „Hotel Britannia", in Venedig, von *F. R. Unterberger,* 1533 M. (Sampson). „Die Wilddiebe", von *Hopfner,* 5020 M. (Gribble). — Am 21. Februar versteigerte Sotheby eine bedeutende Kupferstichsammlung, von der die besten Preise die folgenden Blätter erzielten: „Miss Farren", nach Lawrence, von *Bartolozzi,* 500 M. „Mrs. Fitzherbert", nach R. Cosway, von *J. Condé,* in Farben, 2000 M. „Die Töchter von Sir Thomas Frankland", nach J. Hoppner, von *J. Ward,*

Probeblatt vor der Schrift, 4100 M. „Louisa“, nach Morland, von *P. Gaugain,* 520 M. „Lady Elisabeth Compton“, nach Reynolds, von *V. Green,* 1800 M. Eine Sammlung von Kupferstichen, wilde Tiere darstellend, von *J. E. Ridinger,* 630 M. Die „drei Bäume“ *Rembrandt's,* 2120 M. — Ausserdem gelangte ein vollständiger Satz der „Kelmscott-Press“ (siehe Kunstchronik Nr. 6, 10 und 11) zum erstenmal zur Auktion. Bei der Ausgabe betrug der Preis 3000 M. Hier wurden 8855 M. erzielt, und besonders gut die Werke von W. Morris honoriert, die Burne-Jones durch Bilder illustriert hatte. *v. S.*

London. — Am 4. März gelangte durch Christie eine *Sammlung älterer Meister aus dem Besitze von Sir H. Hawley,* sowie einzelne Bilder anderer Privatpersonen zur Versteigerung. „Gebäude an einem Kanal“, von *Berkheyden,* 3465 M. (Buttrey). „Eine Schlossruine“, von *v. d. Capelle,* 1680 M. (Abraham). Der Kopf eines jungen Mannes, von *F. Hals,* 2205 M. (Reynolds). Porträt eines Künstlers, von *Karel du Jardin,* 3465 M. (Buttrey). Der Kopf eines alten Rabbi, von *Rembrandt,* 5355 M. (Sir Charles Robinson). „La Coquette“, von *H. Fragonard,* 4200 M. (Courreau). Eine Landschaft mit Mühle, von *J. Ruysdael,* 2940 M. Porträt einer jungen Dame, von *J. Hoppner,* 3360 M. (Probert). Eine Winterscene, von *G. Morland,* 4000 M. (Agnew). Eine Landschaft mit See und Wald, Herren und Damen in einem Boot, von *N. Lancret,* 21020 M. (Hodgkins). — Am 11. März kam die wertvolle *Sammlung des verstorbenen Sir John Kelk* durch Christie zur Auktion. „Die Kathedrale von Salisbury, von *J. Constable,* 27300 M. (Agnew). Dies Bild wurde im Jahre 1867 für 1200 M. verkauft. Eine Scene aus dem Vicar von Wakefield, von *Frith,* 4830 M. (King). Eine Marine, von *J. C. Hook,* 8620 M. (Tooth). Bayerische Gebirgslandschaft, von *W. Leader,* 10500 M. (Mac Lean). „The Minuet“, von Sir *E. Millais,* 1857 in der Akademie ausgestellt, 94500 M. (Agnew). Ein anderes, 1864 von *Millais* ausgestelltes Bild, betitelt: „Swallow, Swallow“, 15100 M. (Agnew). *W. Turner,* Marine, 1827 ausgestellt, 100800 M. (Tooth). Ein Interieur, von *Alma Tadema,* 4725 M. (Tooth). „Abendglut“, von *Karl Heffner,* 2730 M. (Wallis). Kanalscenerie in Venedig, von *J. Holland,* 6930 M. (Vokins). Küste mit Landschaft, von *H. Moore,* 5880 M. (Tooth). *T. Webster,* Porträt von Mrs. Squeers, 5250 M. (Tooth). Ein Blumenstück, von *J. van Huysum,* 6300 M. (M. Colnaghi). Der Tageserlös betrug 440000 M. *v. S.*

Aufforderung zur Nachforschung nach einer verschollenen Handzeichnung von Pieter Saenredam.

In den Sammlungen des städtischen Archivs zu Utrecht befindet sich eine Anzahl von Handzeichnungen Saenredam's, Grundrisse des dortigen, allbekannten Domturmes darstellend. Zu ihnen gehört laut des Textes eine Aufrisszeichnung, die jedoch fehlt. Da sie bei der geplanten Restauration des Turmes grosse Dienste leisten könnte, wäre ihre Auffindung von grösstem Werte. Ich richte daher an meine verehrten Fachgenossen, Vorsteher von Sammlungen und an die Herren Sammler von Handzeichnungen die ergebene Bitte, nachsehen zu wollen, ob in den ihnen unterstellten resp. ihnen gehörigen Sammlungen eine derartige Zeichnung vorhanden ist, und mir oder Herrn Stadtarchivar Mr. S. Muller Fzn zu Utrecht davon Mitteilung zu machen.

Amsterdam, Falckstraat 33. Corn. Hofstede de Groot.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstrasse 15.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 20. 30. März.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

AUSSTELLUNG DER ERGEBNISSE DER ORIENTALISCHEN FORSCHUNGSREISEN DES HERRN Dr. F. SARRE IM KGL. KUNSTGEWERBEMUSEUM IN BERLIN.

Im Königlichen Kunstgewerbemuseum in Berlin ist zur Zeit eine den gesamten Lichthof füllende Ausstellung von Aufnahmen und Erwerbungen vorgeführt, welche Dr. Friedrich Sarre auf seinen Reisen in Kleinasien und Persien gesammelt hat. Hieran schliessen sich von der Hand des Professors an der Kgl. Technischen Hochschule zu Charlottenburg, Geh. Rat E. Jacobsthal, Studien und Aufnahmen nach frühen Seldschuken- und Osmanen-Bauten. Unsere Kenntnis der Baukunst unter den Völkern des Islam ist zur Zeit noch so unvollständig und lückenhaft, entbehrt vor allem noch der Grundlage einer zuverlässigen Denkmälerstatistik, dass jede Bereicherung auf diesem Gebiete dankbar zu begrüssen ist. Vielleicht aber haben weniger die Denkmäler selbst als ihre Verzierung mit den Mitteln einer hochentwickelten Keramik den Anlass zu ihrer Durchforschung gegeben. Dankt doch die Baukunst des Orients gerade der Mitwirkung der Kunsttöpferei zum guten Teil ihren schönsten und eigentümlichsten Schmuck. So greifen jene Studien und Aufnahmen gleichzeitig tief hinein in das Gebiet der orientalischen Keramik und schaffen für diesen Kunstzweig und nebenbei auch für die Entwicklung der ornamentalen Kunstformen im allgemeinen durch die feste Datierung der architektonischen Monumente neue zuverlässige Grundlagen.

In demselben Masse wie schon die altorientalische Baukunst Mesopotamiens bediente sich auch die morgenländische Kunst des Mittelalters des Backsteinbaues, ja es hat der Backstein der Architektur des Islam und namentlich ihrem persischen Zweige recht eigentlich das Gepräge verliehen. Bereits die frühesten uns bekannten Monumente zeigen eine scharf ausgeprägte Verzierungsweise, die man als Ziegelornamentik bezeichnen kann. Die Technik besteht darin, dass die Wandflächen unabhängig vom Kernmauerwerke durch vielfältige geometrische Muster aus hochkantig in den Putzgrund verlegten Backsteinen verziert wurden. Bezeichnende Beispiele hierfür liefern zwei von Prof. E. Jacobsthal in farbigen Aufnahmen, mit allen Einzelheiten der Konstruktion dargestellte polygonale Grabmonumente mit Pyramidendächern aus Nachtschewan im Kaukasusgebiet, beide der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehörend. Es ist diese Backsteinornamentik die charakteristische Dekoration zur Zeit der Seldschuken bis zur mongolischen Invasion unter Dsingis Chan (um 1220). Im 13. Jahrhundert verbindet sich das Ziegelornament immer mehr mit dem Schmucke farbiger Glasuren und mit geschnittenen Stuckverzierungen. Der Backsteinbau erreicht seine höchste Ausbildung. Gleichzeitig treten zwei der orientalischen Kunst eigentümliche Arten keramischen Schmucks in den Vordergrund: die Fayencefliesen mit Goldlüster-Ornamenten und das Mosaik aus geschnittenem glasierten Thon. Die Wandverkleidungen durch Lüsterfliesen gehören sicherlich zum edelsten, was die orientalische Kunsttöpferei geschaffen hat. Die schwierige und schöne Technik des Thonmosaiks besteht darin, dass Ausschnitte farbig glasierter Thonplatten zu Mustern in den Wandputz verlegt wurden. Die frühesten Beispiele dieser bald über das gesamte Gebiet des Islam verbreiteten Technik hatte Sarre im Jahre 1895 in den von ihm zuerst sachverständig behandelten Bauten

der letzten Seldschukendynastie in Konia (13. Jahrhundert) gefunden. Zu derselben Zeit findet sich diese Technik ferner in den nordafrikanischen und spanisch-maurischen Bauten. Seine höchste Ausbildung erfuhr jedoch das Schnittmosaik in der persischen Architektur des 15. und 16. Jahrhunderts, in den gleichzeitigen Osmanenbauten, sowie in der grossartigen Bauthätigkeit Timurs und seiner Nachfolger in der Hauptstadt des Ostens, Samarkand. Auf zwei der hervorragendsten Monumente dieser Periode, die von Djehan-Chan um 1440 erbaute schöne blaue Moschee in Taebris und die um die Begräbnisstätte des Schech Safi in Ardebil, östlich von Taebris, gruppierten Bauten, haben Dr. Sarre und sein Reisebegleiter, der Reg.-Baumeister Bruno Schulz, ihre Thätigkeit konzentriert, und es verdient rühmend hervorgehoben zu werden, dass sie neben zahlreichen Photographien von gutgewählten Standpunkten in grossem Umfange Durchzeichnungen über den Originalen angefertigt haben. So konnte der Architekt wohlgelungene Aufnahmen von Mosaiken in wirklicher Grösse — u. a. eine $4^1/_2$ m hohe Fensterumrahmung aus Ardebil — vorführen, welche die Muster in Zeichnung, Farbe, kurz in allen Details bis auf die Fugen der Zusammensetzung getreu wiedergeben. Mit dieser Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit sind bisher noch niemals persische Bauwerke dargestellt worden. Zahlreiche an Ort und Stelle gesammelte Proben von Bauornamenten geben über Stil und Technik jeden weiteren Aufschluss. — Als Gegenstücke zu diesen Arbeiten figurieren die von E. Jacobsthal bereits vor 10 Jahren veröffentlichten Aufnahmen nach dem Grabbau des Mahmud-Pascha († 1474) in Konstantinopel. Von der dort angewendeten Technik der Thonintarsia, d. h. Wandmustern, gebildet aus Einlagen von glasiertem Thon in Sandstein, sind Nachbildungen in Originalgrösse, ausgeführt von dem Hofsteinmetzmeister Wimmel & Co. und dem Thonwarenfabrikanten March ausgestellt.

Eine sehr wertvolle Ergänzung erhalten die Schulz'schen Architektur-Aufnahmen durch zahlreiche Photographien, die, nachträglich um ein bedeutendes vergrössert, jedes Detail klar und deutlich erkennen lassen. Es wäre sehr zu wünschen, dass eine derartige Sammlung von Originalaufnahmen dauernd für eine öffentliche Stelle erworben und zugänglich gemacht würde. Wie wir vernehmen, beabsichtigt Dr. Sarre eine ausführliche kunstwissenschaftliche Veröffentlichung mit den Bauten von Ardebil im Mittelpunkte. Wir halten den Gedanken der Konzentration auf ein oder einzelne Baudenkmäler für den richtigen. Die geplante Veröffentlichung wird um so willkommener sein, je mehr sie sich von der Schilderung belangloser Reiseerlebnisse oder Tagebuchnotizen, an denen die Orientlitteratur wahrlich keinen Mangel leidet, fern zu halten wissen wird.

Ausser den Aufnahmen, auf die allerdings das wissenschaftliche Interesse in erster Linie hingelenkt wird, enthält die Ausstellung jedoch noch eine beachtenswerte Sammlung von Originalarbeiten aus dem Besitze des Dr. Sarre. Die wertvollsten und im Privatbesitze seltenen Stücke darunter sind drei emaillierte und vergoldete Glasgefässe, eine Moscheeampel, eine Henkelvase und ein Pokal, dieser schon durch seine Form bemerkenswert und von grosser Feinheit in der Ausführung. — Die Gläser mit Gold- und Emaildekor, die in Silber und Gold tauschierten Bronzen, die Fayencen mit Goldlüster und endlich die kostbaren Goldbrokate unter den Stoffen wird man stets zusammen nennen, wenn von der Blüte der orientalischen Kunst und den ihr am meisten eigentümlichen Erzeugnissen die Rede ist. Thatsächlich herrscht ein innerer Zusammenhang zwischen diesen ihrer Natur nach so verschiedenen Kunstzweigen, der sich ausserdem in ihrer Gleichzeitigkeit — ihre Blüte fällt in das 13. und in den Anfang des 14. Jahrhunderts — ausspricht. — Von tauschierten Bronzen in der guten alten Technik, bei welcher das Silber nur in den scharf eingerissenen und etwas unterschnittenen Konturen der Zeichnung und bei dünnen Stegen oder Linien an kleinen punktähnlichen Löchern Halt findet, ist eine angeblich für den Sultan Al Muiz-Aibek von Ägypten (Mitte des 13. Jahrhunderts) gefertigte Schale zu erwähnen. Reich vertreten, zum Teil in auserlesenen Exemplaren, sind die Fliesen mit Goldlüster, ausserdem finden sich Proben von Bauornamenten mit Reliefmustern, Fliesen mit Emaildekor, Fliesen mit aus der Glasur ausgekratzten Flachmustern (Moschee Djehan Chan in Taebris, Hauptmoschee in Veramin). —

Von Fayencen sind einige türkische Arbeiten, daneben die bekannten persischen Fayencen in Nachahmung chinesischer Blauporzellane zu erwähnen. Unter den Bauten in Ardebil befindet sich ein nach seinem Inhalt Tschini-Hane (Porzellanhaus) benannter achteckiger Kuppelraum, der Schatzraum der Anlage, der noch heute eine sehr stattliche Sammlung chinesischer Porzellane, fast ausschliesslich Blauware, besitzt. Dieser Raum mit seinen vielen zur Aufnahme jener Porzellane bestimmten, nicht selten sogar ihrer Form angepassten Nischen und Fächern an den Wänden, darf als das vielleicht älteste Porzellan-Kabinet bezeichnet werden. Jene und ähnliche Sammlungen, vorzugsweise aus der Safiden-Zeit (16.—17. Jahrhundert), verbunden mit einem lebhaften Import, müssen die Vorbilder für die chinesisierenden Arbeiten mit Blaumalerei gebildet haben, die man als die orientalischen Gegenstücke zu den gleichzeitigen Delfter Fayencen betrachten kann.

Unter den Textilien befinden sich persische und anatolische Teppiche, die besten Muster freilich nur in Teilstücken. Ein türkischer Knüpfteppich, vielleicht aus dem 17. Jahrhundert, blau gemustert auf rotem Fond, von dem das Kunstgewerbemuseum ein bis auf geringe Farbenabweichungen übereinstimmendes Gegenstück besitzt, und auch sonst Wiederholungen bekannt geworden sind, bestätigt die oft gemachte Wahrnehmung, dass gute Muster entweder gleich in mehreren Exemplaren hergestellt oder wenigstens mehrfach reproduziert worden sind. Mit zum Besten zählt ein persischer Seidenstoff aus dem Ende des 16. Jahrhunderts mit einer Märchendarstellung, bezeichnet mit dem Namen Gijat eddin.

Noch eines Ergebnisses der Sarre'schen Reise sei hier zum Schlusse dankbar gedacht, der Aufnahmen nach den schwer zugänglichen sassanidischen Felsreliefs von Tagh-i-Bostan. Dieselben stellen den König Khosroes II. (591—628) mit seinem Gefolge in reichgemusterten Gewändern dar. Von jenen Gewandmustern nun haben Sarre und sein Begleiter genaue photographische und zeichnerische Aufnahmen, sowie Abklatsche gefertigt und das gesamte Material der Stoffsammlung des Museums zur Verfügung gestellt. Es ist damit eine schätzenswerte und zuverlässige Grundlage für das Studium der Textilornamentik jener Zeit und für den Vergleich mit gleichzeitigen, noch in den Originalen erhaltenen Seidenstoffen gewonnen, von denen gerade die Berliner Sammlung hervorragende Stücke besitzt. *R. BORRMANN.*

NEKROLOGE.

Düsseldorf. — Professor *Wilhelm Sohn*, der sich infolge eines schweren Leidens seit länger als einem Jahre in der Heilanstalt zu Pützchen bei Bonn aufhielt, ist dort am 16. März gestorben. Der Verstorbene war einer der bedeutendsten Vertreter der Düsseldorfer Genremalerei gewesen, die hauptsächlich durch seinen Einfluss in den sechziger Jahren einen neuen Aufschwung genommen hatte. Derselbe machte sich besonders nach der malerischen Seite hin geltend, zuweilen sogar auf Kosten der geistigen Vertiefung, oder, was am Ende weniger bedeutete, auf Kosten des sogenannten Gedankeninhaltes. Es war hauptsächlich das Studium der niederländischen Genremalerei, im Sinne etwa des Leys, das Wilhelm Sohn von der anfänglich gepflegten religiösen und historischen Malerei zum Kostümbilde leichteren Inhalts übergehen liess. Wilhelm Sohn war der Neffe des alten Professors *Carl Ferdinand Sohn.* Er wurde am 29. August 1830 in Berlin geboren und kam 1847 nach Düsseldorf in die Obhut seines Oheims, der damals neben Schadow die hervorragendste Persönlichkeit an der Akademie war. Die ersten grösseren Gemälde von W. Sohn waren „Christus auf dem Meere" (Kunsthalle, Düsseldorf 1853), „Christus am Ölberg" (Friedenskirche zu Jauer in Schlesien 1855), „Genoveva" (Privatbesitz, Köln 1856). Den genrehaften Charakter seiner reiferen Zeit tragen die nunmehr in rascher Folge entstehenden, meist auch kleineren Bilder: „Verschiedene Lebenswege" (Privatbesitz, Königsberg vor 1863), „Gewissensfrage" (Karlsruhe, Galerie, Besitz des Grossherzogs von Baden 1864), dann das hervorragendste Bild dieser Art „Konsultation beim Rechtsanwalt" (Leipzig, Museum 1866), das dem Künstler in Paris die goldene Medaille einbrachte und von Professor E. Forberg gestochen wurde. „Liebesahnen" und „Flandrische Hausfrau" (Galerie Behrens, Hamburg) fallen etwa in dieselbe Zeit. Im Jahre 1867 wurde dem berühmt gewordenen Künstler, der auch schon eine Reihe von Schülern um sich versammelt hatte, eine Lehrerstelle an der Akademie angeboten, die er aber erst 1874 annahm. Als Professor der Akademie übte Sohn einen grossen Einfluss auf seine Schüler und die ganze Düsseldorfer Genremalerei aus. Viele der bedeutendsten der damals aus der Akademie hervorgegangenen Künstler entstammen seinem Atelier, oder hatten doch wenigstens eine Zeitlang von seinem höchst anregenden und namentlich in koloristischer Beziehung wichtigen Einfluss Nutzen gezogen. *Eduard von Gebhardt* war einer der ersten Schüler und wurde bald sein Freund und Kollege an der Düsseldorfer Akademie, ebenso der geistreiche Porträtmaler *Hugo Crola* und später *Hugo Vogel*, der Professor an der Berliner Akademie wurde. Von den zahlreichen anderen Schülern seien noch genannt: Professor *Fritz Neuhaus*, Professor *Albert Baur*, dann die leider schon seit Jahren verstorbenen hochbegabten *Aloys Fellmann* und *Carl Hertel;* ferner *Kirberg*, *Henrik Nordenberg*, *F. Vezin* und als einer der Jüngsten *Otto Heichert.* Diese aufopfernde Lehrthätigkeit, die sich auch noch auf eine sehr besuchte Damenschule erstreckte, war wohl die Hauptursache, dass Sohn's eigene künstlerische Produktivität nachliess. So wurde ein von der Nationalgalerie bestelltes Bild „Abendmahlsfeier eines sterbenden jungen Mädchens in einem protestantischen Patrizierhause" leider nicht fertig. Nur das grosse monumental angelegte Bildnis der Gräfin L. vollendete Sohn vor seiner schweren Erkrankung, die ihn in den letzten Jahren seines Lebens an jeder Thätigkeit verhinderte. Wilhelm Sohn war der Schwiegersohn seines Oheims geworden und somit der Schwager seiner Vettern *Carl Sohn* und *Richard Sohn*, die beide in Düsseldorf künstlerisch thätig sind. Auch die Söhne von *Carl Sohn* haben schon mit Erfolg unter dem Namen *Sohn-Rethel* (ihre Mutter ist die einzige Tochter des grossen *Alfred Rethel*) ausgestellt.

P.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Hofrat *Paulus*, der bisherige Geschäftsführer der Münchener Secession, der seine Stellung zum 1. April niedergelegt hat, wird nach Berlin übersiedeln und als Teilhaber in die Kunsthandlung von Eduard Schulte eintreten.

PREISVERTEILUNGEN.

*** *Von der Berliner Kunstakademie.* Der Preis der Dr. Paul Schultze-Stiftung zu einer einjährigen Studienreise nach Italien ist dem Bildhauer *Otto Beyer* aus Schönfeld zuerkannt worden.

WETTBEWERBE.

Hamburg. — Wettbewerb um fünf Wandgemälde für den grossen Saal des neuen Hamburger Rathauses. Von den Gemälden sollen zwei grössere auf den westlich und östlich gelegenen Schmalseiten des Saales ihren Platz finden, während drei kleinere für die nördliche Wand desselben bestimmt sind. Es sollen dargestellt werden: 1. Für die Westwand das Mittelalter mit speciellem Hinblick auf die Gründung Hamburgs. 2. Für die Nordwand die Zeit der

Hansa mit besonderer Betonung der Gründung und Entwicklung des Hamburgischen Handels, das Zeitalter der Reformation und die Befreiungskriege 1813/14. 3. Für die Ostwand eine allegorische Darstellung der Hammonia und zwar unter besonderer Hervorhebung der Verbindung Hamburgs mit dem Deutschen Reiche und seines Welthandels. Ein beschränkter Wettbewerb hatte bereits unter den Malern Professor *Geselschap*-Berlin und *Gehrts*-Düsseldorf stattgefunden, der aber durch den Tod beider Künstler im Jahre 1898 gegenstandslos geworden ist. Die Bewerber haben einzusenden eine Farbenskizze zu dem Bilde der Ostwand in 1/10 der wirklichen Grösse (158 cm lang, 54 cm hoch), sowie eine beliebig zu behandelnde Skizze des Bildes der Westwand in der Grösse von 58 cm Länge und 20 cm Höhe. Das Preisgericht besteht aus drei Mitgliedern der Rathausbaukommission und Herrn Architekt ***M. Haller*** als Vertreters der Rathausbaumeister, sowie den Herren Professor *A. Lutteroth*-Hamburg, *A. Fitger*-Bremen, Professor *v. Kaulbach*-München, Professor *P. Janssen*-Düsseldorf, Ober-Baudirektor Professor Dr. *Durm*-Karlsruhe, Geh. Regierungsrat Professor *Ende*-Berlin, Baudirektor *Zimmermann*-Hamburg, Professor Dr. *Lichtwark*-Hamburg und Geh. Hofrat Professor Dr. *Woermann*-Dresden. Zu dem Wettbewerb sind alle deutschen oder in Deutschland ansässigen Künstler zulässig. Ausgesetzt sind drei Preise von 10000, 3000 und 2000 M. Ein Anspruch auf Ausführung der Gemälde wird durch Verleihung eines Preises nicht gewonnen. Einzusenden bis zum 1. Juli 1899. -u-

DENKMÄLER.

A. R. *Berlin.* — Zwei neue *Standbilder brandenburgischer Herrscher* sind in der Siegesallee am 22. März enthüllt worden: Markgraf Otto IV. mit dem Pfeil (1267 bis 1308) von Professor *Karl Begas* in Kassel und Markgraf Otto von Wittelsbach, genannt der Faule, (1365 bis 1373) von Prof. *Adolf Brütt* in Berlin. Beide Künstler waren genötigt, das Wesentliche für die Charakteristik ihrer Figuren aus den Beinamen abzuleiten, die ihnen die Geschichte gegeben hat, und im übrigen die Hauptsache der Zeittracht, also in diesem Falle der Rüstung und Bewaffnung, zu überlassen. Bei Otto IV. kam noch hinzu, dass er unter den Minnesängern genannt wird, was den Künstler veranlasst hat, an dem Baumstamm zur Linken des Markgrafen eine Laute anzubringen. Das bartlose Antlitz zeigt einen schmerzlichen Ausdruck, was darauf zurückzuführen ist, dass Otto IV. die Spitze eines Pfeils, der in einem Kampfe auf ihn abgeschossen worden war, ein Jahr lang in der Stirn herumtrug. Der Künstler hat ihn deshalb auch mit unbedecktem Haupte, das an der linken Seite von einer Binde umschlossen ist, dargestellt. Daneben fehlt es dem edlen Angesicht aber auch nicht an einem romantischen Zuge, der auf den Sänger deutet. Die heldenhafte Seite seiner Natur kennzeichnen das Schwert, dessen Griff er mit der Rechten umfasst, und der Topfhelm in seiner Linken. Als Halbfiguren sind dem Markgrafen Johann von Buch, der die Rolle des vornehmsten Beraters des stets in Fehden verwickelten Fürsten spielte und darum in sorgenvolles Sinnen versunken ist, und der tapfere märkische Ritter Droysike von Kröcher beigegeben. — Brütt war insofern eine äusserlich undankbare Rolle zugefallen, als sein Markgraf ein Herrscher war, von dem die Geschichte schlechterdings nichts Rühmliches zu melden weiss. Trotzdem hat Brütt eine starke künstlerische Wirkung erzielt, indem er den Fürsten, der schliesslich die Mark Brandenburg für schnödes Geld verkaufte, völlig schonungslos in der ganzen Eigenart seines Wesens gekennzeichnet, gewissermassen in der „ganzen Majestät seiner Faulheit" dargestellt hat. Meisterhaft sind trotz des Topfhelms und der sonstigen kriegerischen Ausrüstung die schlaffe Haltung und der müde, fast stumpfsinnige Gesichtsausdruck mit den halb zusammengekniffenen Augen zur Anschauung gebracht. Nicht minder glücklich sind seine beiden Begleiter charakterisiert, der energische, gewaltthätige Thilo von Wardenberg, Bürgermeister von Berlin, und Thilo von Brügge, der Vertrauensmann des Fürsten, ein Mann in gefälliger Modetracht mit Barett und Sendelbinde auf dem Haupte. Abweichend von den Nebenfiguren aller übrigen Standbilder sind diese in Büstenform ohne Arme gestaltet, wodurch wiederum mit Glück der Versuch gemacht worden ist, der Monotonie zu begegnen, die namentlich bei Figuren, deren Trachten bei ihrer geringen zeitlichen Entfernung keinen grossen Wechsel zulassen, schwer zu vermeiden ist. Leichter ist es, in der Architektur und in der Ornamentik der Sockel ausreichende Mannigfaltigkeit zu erzielen, was auch bei diesen Gruppen in hohem Masse gelungen ist. — Beide Künstler wurden vom Kaiser, der bei der Enthüllung zugegen war, mit dem roten Adlerorden 4. Klasse mit der Krone ausgezeichnet. — Die Marmorausführung beider Denkmäler ist nicht durch italienische Arbeiter, sondern in der Werkstatt des Bildhauers ***Franz Tübbeche*** in Stralau bei Berlin erfolgt, dessen Thätigkeit durch die Verleihung des Kronenordens 4. Klasse anerkannt worden ist.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Berlin. — Im *Königlichen Kunstgewerbe-Museum* ist zur Zeit eine Gedenktafel aus Schmiedeeisen mit Inschrift auf getriebener Kupferplatte ausgestellt, welche von der Berliner Schlosser-Innung dem Fürsten Bismarck als ihrem Ehren-Meister gewidmet in das Mausoleum desselben in Friedrichsruh gestiftet werden soll. Die Tafel wird von einem Wappenadler bekrönt, die Widmung von einem Eichen- und Lorbeerkranze umschlossen. Entwurf und Ausführung rühren von dem Königlichen Hof-Kunstschlosser Herrn ***P. Marcus*** her. Die Kupferplatte ist von dem Ciseleur ***Rohmeyer*** getrieben.

Dresden. — *Die deutsche Kunstausstellung 1899* wird in ihrem Äusseren ein wesentlich anderes Bild bieten als im Jahre 1897. Die gesamten Einbauten werden in diesem Jahre von den bekannten Dresdener Architekten Schilling und Gräbner geleitet. Ganz eigenartig wird zunächst die Vorhalle wirken, welche durch stilistisches Holzwerk in eine Art Blumengarten verwandelt ist. Von Kunstwerken wird man hier nur die Büste Sr. Majestät des Königs von Rudolf Baumbach vorfinden. Die grosse Mittelhalle, welche 1897 als Gartenanlage behandelt war, gegenwärtig aber gedielt ist, wird diesmal mit Holzeinbauten in kräftigen Farben — der Fussboden rot, die Wände orangegelb — ausgestattet sein. Die Gemäldesäle werden mannigfaltige Grundfarben — rot, blau, gold, grau, grün — aufweisen. Max Klinger erhält einen besonderen Saal. Sein grosses Bild Christus im Olymp wird so würdig aufgestellt sein, wie es vielleicht — Wien ausgenommen — bisher nirgends der Fall gewesen ist. Die malerische Ausschmückung der drei Parzellen-Zimmer hat Geheimer Hofrat Graff, der Direktor der Königlichen Kunstgewerbeschule zu Dresden, übernommen. Weiter werden kunstgewerbliche Zimmer vorhanden sein, an deren Ausstattung eine ganze Reihe Dresdener, Berliner und Münchener Künstler beteiligt sind. Wir nennen nur den Berliner Rudolf Eckmann und Paul Schultze-Naumburg, die Münchener Pankok, Riemerschmied und Dülfer, die Dres-

dener Grosse, Grote, Gussmann, Kreis und Rose. Man darf nach allem wohl behaupten, dass die Ausstellungskommission nach allen Kräften bestrebt ist, wiederum etwas Aussergewöhnliches zu bieten, das sich wesentlich von den üblichen Darbietungen unterscheiden wird.

Hamburg. — Die grosse *Frühjahrsausstellung in der Kunsthalle*, welche alljährlich vom Hamburger Kunstverein veranstaltet wird, ist in diesem Jahre ganz besonders reichhaltig beschickt. Der geschmackvoll ausgestattete Katalog umfasst im ganzen 1022 Nummern, die in zwei Abteilungen zerfallen: 1. Werke auswärtiger Künstler mit 786, und 2. Werke Hamburger Künstler mit 236 Nummern. Hiermit ist eine Sonderausstellung von Werken *Paul Meyerheim's* verbunden, die sich zum überwiegenden Teil in Privatbesitz befinden und eine seltene Gelegenheit bieten, den Meister in seiner erstaunlichen Vielseitigkeit schätzen und bewundern zu lernen. Der Andrang der Besucher zu der Ausstellung, welche in jeder Hinsicht für den veranstaltenden Verein einen Erfolg bedeutet, ist ausserordentlich stark und namentlich an Sonntagen kaum zu bewältigen; er beweist aufs beste das stete Eindringen des Kunst-Interesses und Verständnisses in die breiteren Volksschichten und verspricht dem Plan des Kunstvereins im nächsten Jahre im Centrum der Stadt, zwischen Jungfernstieg und Neuenwall, ein eigenes Heim mit einer grossen Zahl von Ausstellungssälen zu erbauen, welche auch hochgespannten Ansprüchen genügen und im modernen Stil ausgestattet werden sollen, den schönsten Erfolg. Es wird dadurch der feinen Welt Hamburgs im Verkehrscentrum ein Rendezvousplatz geboten, an dem es bislang hier gänzlich mangelte. Die Eröffnung, Frühjahr 1900, wird mit der Fertigstellung des stark verbreiterten und verschönten Jungfernstiegs zusammentreffen.

Dresden. — Nach langer Pause hat die *Kgl. Hofkunsthandlung Ernst Arnold* wieder einmal eine *Ausstellung* veranstaltet, die ein besonderes Interesse erweckt und zu den schönsten gehört, die uns hier geboten worden sind. In etwa 50 Gemälden und etwa ebensovielen Zeichnungen, Radierungen etc. wird uns ein gedrängtes Bild von den Bestrebungen geboten, die unter dem Namen des Impressionismus gehen und von Manet auslaufend dessen Grundsätze ausgeführt und weiterentwickelt haben. Von Manet selbst sind drei Bilder, darunter eine besonders ansprechende Hafenscene zu sehen. Ganz vortrefflich ist Monet mit allein sechs Ölgemälden, darunter die herrliche Ansicht von Vétheuil, vertreten. Ein feiner grauer Ton spielt durch diese Arbeiten, der ihnen einen besonderen Reiz verleiht und sie weit über das Niveau der Durchschnittsleistungen des Naturalismus erhebt. Diesen reihen sich drei Werke des jüngst verstorbenen Sisley, zwei Degas, und eine Arbeit der bekanntesten impressionistischen Malerin, der viel gepriesenen Berthe Morizot, würdig an, während vier Bilder Auguste Renoir's, unter sich ziemlich ungleich, etwas aus der Umgebung herausfallen. Mit Camille Pissarro, von dem fünf Gemälde vorhanden sind, kommen wir schon zu der Richtung, die in George Seurat und Paul Signac gipfelt und namentlich in Belgien ausgearbeitet wurde, wie auch hier an den guten Theo. van Rysselberghes zu sehen ist. Die deutschen Baum und Stremel sind bekanntermassen in enger Berührung mit dieser belgischen Schule zu ihrem Stil gelangt, haben lange dort gelebt und sind mit Rysselberghe z. B. gut befreundet. Liebermann, Gleichen-Russwurm und Maufra werden in dieser Ausstellung auch zu den Impressionisten gezählt, obwohl sie ja mit den schon genannten wenig zu thun haben. Endlich findet man noch Werke vor von Emile Claus, Lautrec, Alfred Luce, Xaver Mellery und J. F. Raffaëlli, sowie mehrere Skulpturen. Man sieht, es ist eine ungewöhnliche Leistung, wie man sie in Dresden jedenfalls noch nicht zusammengebracht hat. Die Kunsthandlung hat denn auch einige besondere Veranstaltungen getroffen, wie z. B. am Tag vor der Eröffnung eine „Private Show", zu der Seine Majestät der König, sowie die meisten der hiesigen Herren, die sich ernsthaft für Kunst interessieren, erschienen waren; ferner die Herausgabe eines hübschen Verzeichnisses mit neun Lichtdrucken. *H. W. S.*

Berlin. — Von der *Ausstellung für künstlerische Photographie* in der Königl. Kunstakademie, welche Ende März geschlossen wird, liegt das erste Heft der offiziellen Ausstellungs-Publikation vor. Es enthält Kunstbeilagen in Photogravüren von Alexandre, Brüssel; I. Craig Annan, Glasgow; Hugo Henneberg, Wien; Helene Kopetzky, Berlin; René de Bègue, Paris; H. Winckelmann, Berlin, sowie Textbilder von: W. von Gloeden, Taormina; Th. und O. Hofmeister, Hamburg; Marie Gräfin Oriola, Rüdesheim; Otto Rau, Berlin; Graf B. Tyszkiewicz, Paris; Hans Watzek, Wien. Der Text ist von Herrn Dr. Richard Stettiner verfasst und behandelt das Wesen der künstlerischen Photographie mit Bezug auf die diesjährige Ausstellung.

† *Wiesbaden.* — In *Banger's Kunstsalon* ist ein Bild *Alfred Rethel's* aus Privatbesitz ausgestellt, das bislang als verschollen galt. Es stellt *Nemesis, einen Verbrecher verfolgend* dar. Man hofft, dass das Bild — falls es sich als zweifellos echt erweist — in dem Wiesbadener Museum Aufnahme finden wird.

Paris. — Da der Salon der „Unabhängigen" in den letzten Jahren zu einem Salon der „Talentlosen" entartet war, haben die Begabtesten unter seinen Mitgliedern diesmal eine eigene Ausstellung bei Durand-Ruel veranstaltet. Der Gesamteindruck ist nicht besonders günstig. Überall merkt man den krampfhaften Versuch eigenartig zu erscheinen, aber fast keins der ausgestellten Werke ist wirklich eigenartig. Die Einflüsse von Degas, Monet, Renoir, Cézanne, Gauguin, Móreau, den Japanern machen sich auf Schritt und Tritt fühlbar. Über die Neoimpressionisten, deren Bilder fast alle in Berlin ausgestellt waren, kann ich hinweggehen. Unter den Humoristen vermisst man schmerzlich Toulouse-Lautrec, der soeben in eine Irrenanstalt überführt werden musste, nachdem seine Freunde schon seit einiger Zeit die Anzeichen geistiger Umnachtung bei ihm wahrgenommen hatten. Unter Vaillard's kleinen Interieurs findet sich einiges farbig sehr Amüsante. Dagegen sind die humorvollen Zeichner Kels, Hermann-Paul und Vallotton als Maler recht wenig bedeutend. Maurice Denis hatte vor wenigen Jahren mit dekorativen Versuchen grosse Hoffnungen erweckt, seine neuesten Sachen, bei denen er stark unter dem Einfluss Botticelli's, Carpaccio's und anderen Quattrocentisten steht, sind viel weniger erfreulich. Auch Sérusier scheint mir mit seinen Versuchen, die Bäuerinnen der Bretagne, auf ostasiatische Weise zu stilisieren, auf keinem glücklichen Wege. Dagegen sind einige Bilder Ranson's farbig sehr reizvoll. Von den Arbeiten der direkteren Nachfolger Monet's und Renoir's, die in der Ausstellung eine vierte Gruppe bilden, sei ein Damenbildnis von Albert André hervorgehoben. Ein ganz merkwürdiger Mensch ist A. de la Rochefoucauld. Er treibt die Nachahmung der Japaner so weit, dass er auf Seide malt und seiner Madonna ein völlig japanisches Gesicht giebt. Der interessanteste Künstler der Ausstellung ist wohl Odilon Redon, aber auch er ist mit keinem ausserordentlichen Werke vertreten. Von den Skulpturen seien die „Flucht der Stunden" von A. Charpentier und die tief empfundenen archaisierenden Statuen des Belgiers Minne genannt. — Bei Arnould ist eine An-

zahl von Werken des jungen Künstlers *Marcel Lenoir* bis zum 15. April ausgestellt, auf die ich nachdrücklich hinweisen möchte. Sie verraten eine so starke Eigenart, ein so tiefes Empfinden und eine so eiserne Willenskraft, dass sie auch den Gegner seiner Kunstanschauung zu fesseln vermögen. G.

† *Wien.* — Die *26. Jahresausstellung im Künstlerhaus* ist am 24. März durch den Kaiser eröffnet worden.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

*** In *Berlin* ist am 21. März eine *Vereinigung zur Erhaltung deutscher Burgen* begründet worden. Ein Arbeitsausschuss, der aus den Herren Hofmarschall Freiherr von Buddenbrock, Architekt Bodo Ebhardt, dem Herausgeber eines Sammelwerks „Deutsche Burgen“, Geh. Regierungsrat v. Bremen und Regierungsrat Platz besteht, ist mit dem Entwurf der Satzungen des Vereins betraut worden, dessen Bestrebungen überall eifrige Förderung finden mögen.

*** Die *Berliner Secession* hat mit der Führung ihrer Geschäfte die Kunsthändler *Bruno* und *Paul Cassirer* betraut.

*** Der *deutsche Kunstverein* in Berlin hat für seine Mitglieder als Vereinsgabe für das Jahr 1899 ein von *Franz Börner* ausgeführtes Schabkunstblatt nach *A. Böcklin's* „Klage des Hirten“ in der Schack'schen Galerie in München bestimmt. Der Kaiser hat als Besitzer der Galerie die zur Reproduktion erforderliche Genehmigung erteilt.

VERMISCHTES.

Zuschrift an die Redaktion der Kunstchronik. Nachdem Sie mir auf meine Anfrage, ob ich meine Ansicht über die Holzfigur eines Heiligen im Besitze des Herrn Geheimrat Richard von Kaufmann in der Kunstchronik aussprechen könne, dahin beantwortet hatten, dass Herr Geheimrat J. Lessing, Direktor des Berliner Kunstgewerbemuseums, bereits einen Aufsatz für Ihre Zeitschrift über dieselbe geschrieben habe, der in den folgenden Tagen erscheinen würde, hoffte ich der Mühe einer eigenen Äusserung überhoben zu sein. Allein, das Resultat der kurzen Lessing'schen Notiz ist, mit Ausnahme der Abfertigung der Karolingertheorie der „Berliner Kunstfreunde“, so unbestimmt, dass ich Sie dennoch um Platz zu einer Beantwortung der in den Berliner Zeitungen so unglücklich angeregten Fragen bitten muss, nachdem mir das Original auch nach seiner Restauration in verschiedenen gelungenen, wenn auch etwas schmeichelnden Photographien bekannt wurde. Denn günstiger Weise bin ich in der Lage, nahezu mit Sicherheit darüber zu urteilen — nicht etwa bloss weil ich seit mehr als 25 Jahren berufen bin, eine der grössten Sammlungen von Skulpturen des Mittelalters und der Renaissance zu leiten, ja richtiger sie zusammenzubringen, und daher der Hoffnung leben darf, dass mir „Gott mit dem Amt auch den Verstand gegeben habe“: ich weiss zufällig auch die Geschichte dieser Figur und ihre Herkunft und habe eine Reihe völlig verwandter Figuren aus gleicher Gegend gesehen, die mir auch die Feststellung der Zeit ihrer Entstehung gestatten. Dadurch wird es für mich überflüssig, auf die abenteuerliche Taufe der Figur als karolingisch und des Stadtmodells als ein Bild der Grabeskirche und des Johanniterhospitals von Jerusalem zu Kaiser Karls Zeiten einzugehen. Auch die unsicheren Notizen Ihrer Münchener Korrespondenz, deren Zeitbestimmung ich jedoch völlig beistimme, werden durch die nachfolgenden Angaben richtig gestellt resp. vervollständigt. Die Figur befand sich vor etwa 20 Jahren im Kunsthandel in Italien, ursprünglich in den Marken, dann in Florenz; als ihr Fundort wurden die Apenninen der Mark Emilia bezeichnet. Damals hat sie der Münchener Bildhauer Gedon erworben, der gerade mit einem bekannten Berliner Sammler in Italien war, um diesem bei Erwerbungen behilflich zu sein. Aus Gedon's Händen ging sie in die Sammlung von Direktor Fr. Aug. von Kaulbach über. — Ihre Herkunft aus den Bergen Mittelitaliens ist gesichert. Es erübrigt die Bestimmung der Zeit der Entstehung. Dass oben in den Bergen, dass speciell in Italien in den Voralpen, Apenninen und Abruzzen, die Kunst eine abhängige und zeitlich mehr oder weniger weit hinter der Entwicklung in den Kunstcentren zurückstehende sein müsse, können wir nach manchen Belegen im allgemeinen schon annehmen; in Italien haben wir dafür zahlreiche Beweise aus den verschiedensten Zweigen der Kunst. Für die Skulptur ergaben sich diese in besonders schlagender Weise auf einer vor etwa 12 oder 13 Jahren in Rom veranstalteten Ausstellung von den verschiedenartigsten dekorativen Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance. Mit auffallend altertümlichen Möbeln u. a. Gegenständen, die gleichfalls meist aus den Apenninen über Perugia, Aquila, aus den Marken u. s. w. stammten, war auch ein Dutzend und mehr solcher bemalter Holzfiguren, wie der Heilige mit dem Stadtmodell im Besitz des Herrn R. von Kaufmann ausgestellt. Diese waren an ihren Sockeln und Gesimsen, ebenso wie die Möbel, zum Teil mit Inschriften in gotischen Lettern versehen, gegen deren Echtheit auf den ersten Blick sich nichts einwenden liess. Aber bei näherer Prüfung vereinzelter früher Jahreszahlen erwiesen sich die entscheidenden Ziffern als gefälscht: aus 1480 (ich nenne diese Zahlen nur als Beispiele für die Art der Fälschungen) hatte man 1080 gemacht, aus 1540 die Zahl 1340 u. s. f. Die Schnitzwerke, die man ins 11. bis 14. Jahrhundert gesetzt hatte, wofür die ungeschickte Stellung und Bewegung, die bunten Farben und der wenig belebte Ausdruck zu sprechen schienen, wurden also schon dadurch um Jahrhunderte jünger; eine nähere Betrachtung bestätigte diese jüngere Entstehung auch durch die verhältnismässig individuelle Bildung, namentlich der Köpfe, durch spätgotische und selbst Renaissance-Motive in den Mustern der Bemalung, durch die Farben u. a. m. Auch bei der von Kaufmann'schen Kolossalfigur ist die Bemalung, nach der Untersuchung unseres kompetentesten Künstlers, Ölfarbe, die doch erst gegen Ende des Quattrocento in Italien sich zu verbreiten anfing. — Der Erfolg dieser römischen Ausstellung war dem Handel mit den Holzfiguren aus den Bergstädten, die bis dahin durch verschiedene Jahre, namentlich in Rom, zur stilvollen Ausstattung der Ahnensäle besonders gesucht waren, nicht günstig. Die Besitzer suchten sie loszuwerden, und die Händler liessen sie hinfort gern in den Kirchen der Apenninenorte, die sonst für orientalische Teppiche, Kirchengeräte und Möbel noch recht ausgiebig waren. Ab und zu sah man sie noch in den Marken, namentlich in Bologna, wo Angiolini eine solche weibliche Heiligenfigur von kleinerem Umfang und besonderem Reiz jahrelang besass, bis sie für einen billigen Preis Gnade vor Bardini's Augen fand. Von den Holzfiguren dieser Art, die ich im Handel und bei Sammlern in Italien wie in jener römischen Ausstellung gesehen habe, unterscheidet sich die von Kaufmann'sche Figur im allgemeinen nur durch die ungewöhnliche Grösse und feinere Züge des Kopfes. Selbst wenn sie nicht schon durch ihre Herkunft und die Übereinstimmung mit diesen übrigen Holzfiguren aus gleicher Gegend und gleicher Zeit (d. h. aus dem 15. und 16., ausnahmsweise auch wohl einmal aus

dem Ende des 14. Jahrhundert) beglaubigt wäre, so würde die Holzart, in der sie geschnitzt ist, und das Modell des kleinen befestigten Bergstädtchens mit der bescheidenen Kathedrale und dem hohem Campanile zu dem gleichen Schlusse führen. Geheimrat Lessing macht darauf aufmerksam, dass gewisse Ornamente der Gewandung dem 13., andere dem 15. Jahrhundert angehören. Das ist allerdings eine Frage, in der der Direktor des Berliner Kunstgewerbemuseums mitzureden hat; aber gerade als solcher kann er uns nur bestätigen, dass an abgelegenen Plätzen, dass gerade in den Gegenden, aus denen diese Figur stammt, die Stoffe ihre alten Dekorationsmotive Jahrhunderte lang erhalten haben. Ob die teilweise Bekleidung von Kopf und Hals mit lockigem Haar, Halskragen u. s. f. wesentlich später oder überhaupt später war, als die Schnitzfigur, vermag ich nicht zu entscheiden, da ich den Prozess der Entpuppung nicht habe verfolgen können. Ich möchte aber darauf aufmerksam machen, dass das Quattrocento wie das vorgeschrittene Trecento diese Anwendung von Werg und von Leinwand, die mit feiner Kreide imprägniert wurde, zur Herstellung ganzer Figuren, aber auch zur Vervollständigung von geschnitzten Figuren gern benutzt hat. Auch findet sich nicht selten Durchführung in Schnitzerei und Bemalung unter dieser Bekleidung. Jedenfalls wirken jetzt Hals und Kopf kahler und leerer als mit der Stuckbekleidung, und dasselbe gilt für die Beine, die kreuzweise mit Bändern bebunden waren, während die Füsse Sandalen trugen. Um ein Beispiel zu nennen, wie eine in das volle Mittelalter zurückgehende bemalte Holzfigur aus Mittelitalien in Wahrheit aussieht, verweise ich auf die Madonna mit dem segnenden Kinde in unserem Berliner Museum, die laut Inschrift im Jahre 1199 vom Presbyter Martinus für den Abt des Camaldulenserklosters in Borgo San Sepolcro, Petrus, angefertigt wurde. Andererseits braucht man nur Photographien der im vorgeschrittenen XIV. und im Anfang des XV. Jahrhunderts an Centren der Plastik (besonders in dem holzreichen Siena und Pisa) entstandenen Holzfiguren: der Verkündigungsfiguren im Museum zu Lyon, einer Maria im Louvre, der Verkündigung im Berliner Museum (leider jetzt farblos), anderer Statuen in Pisa u. s. f. mit dieser von Kaufmann'schen Kolossalfigur zu vergleichen, um sich zu überzeugen, dass dieselbe nur ein abseits und verspätet entstandener Spross der grossen italienischen Kunst sein kann.

Bode.

⊙ Die Angelegenheit *Wallot-Stuck-Hildebrand*, über die wir in Nr. 18 der Kunstchronik in dem Artikel „Die Kunst im Reichstage“ eingehend berichtet haben, hat eine neue Wendung genommen. Geh. Baurat Dr. *Wallot* hat am 21. März dem Staatssekretär des Reichsamts des Innern und dem Präsidenten des Reichstages die Erklärung zugehen lassen, dass er von seiner Stellung als Leiter der Ausschmükkungsarbeiten zurücktrete. Diesen Entschluss war Wallot sich selbst und der Würde der von ihm vertretenen Kunst schuldig. Hatten ihn schon die Vorgänge in der Sitzung vom 1. März über die im Reichstage gegen ihn vorherrschende Stimmung genügend aufgeklärt, so hat ihm wohl eine abermalige Behandlung der Angelegenheit bei der dritten Etatsberatung in der Sitzung vom 20. März den letzten Zweifel genommen. Wiederum hatte der Staatssekretär darauf hingewiesen, dass der Vertrag mit Wallot am 31. März ablaufe, und diesen Wink durfte Wallot in seinem eigenen Interesse nicht missverstehen, wenn er auch damit die Interessen der beiden von ihm herangezogenen Künstler Stuck und Hildebrand preisgab. In der Sitzung vom 21. März sind freilich drei Redner, die Abg. Freiherr Heyl zu Hernsheim und v. Kardorff und der bayerische Bundesratsbevollmächtigte Graf Lerchenfeld zu Gunsten *Wallot's* eingetreten, und auch der Abg. Dr. Lieber, der die ganze Erörterung hervorgerufen, verwahrte sich gegen die Meinung, dass er *Wallot* habe beseitigen wollen. Er liess aber deutlich durchblicken, dass in der Beurteilung des Stuck'schen Gemäldes und der Hildebrand'schen Stimmzettelurnen „der ganze Reichstag, mit wenigen Ausnahmen“ hinter ihm stände. Auch zu Gunsten Stuck's haben sich einige Redner ausgesprochen; insbesondere hat der Abg. Schwarz aus München gegen die lieblosen Angriffe protestiert, die Dr. Lieber gegen einen Abwesenden gerichtet hat. Aus der ganzen Debatte ging aber unzweideutig hervor, dass die grosse Mehrheit allerdings mit den Arbeiten der beiden Künstler nicht einverstanden ist. Was Stuck betrifft, so hat sich dieser, wie auch in der Sitzung vom 20. März hervorgehoben wurde, zur Beseitigung der besonders gerügten Mängel, namentlich zur Berichtigung der Wappen und zur Entfernung einiger anstössigen Teile, bereit erklärt. Man wird also gut thun, von der Beurteilung seiner Arbeit, die probeweise etwa zur Hälfte an der Decke angebracht ist, vorläufig abzusehen. Nur so viel sei bemerkt, dass der dekorative Gesamteindruck keineswegs so unbefriedigend und anstössig ist, wie man nach den Erörterungen im Reichstag glauben sollte. Übrigens hat der Staatssekretär nochmals ausdrücklich anerkannt, dass Wallot bei der Bestellung des Bildes völlig in den Grenzen seiner Kompetenz gehandelt habe. Bei Hildebrand liegt die Sache jedoch anders. Nach den Erklärungen des Staatssekretärs war in der Reichstagsbaukommission beschlossen worden, zur Ausschmückung des Hauses Kunstwerke herstellen zu lassen, die auf der Pariser Weltausstellung die Kunst und das Kunstgewerbe Deutschlands vertreten sollten, und dazu gehörten auch die Stimmurnen. Es scheint nun, dass Hildebrand durch diese Forderung bewogen worden ist, mehr auf künstlerische Repräsentation als auf die praktische Bestimmung hinzuarbeiten. Denn es hat sich nach Einlieferung der Modelle herausgestellt, dass die Urnen, die Hildebrand auf grosse Würfel gestellt hatte, für die die Stimmzettel einsammelnden Schriftführer nicht transportabel, also praktisch unbrauchbar waren. Neben dieser Bemängelung kommen die Angriffe, die gegen die Nacktheit der tragenden Figuren gerichtet worden sind, nicht in Betracht. Hildebrand ist aufgefordert worden, neue Modelle einzureichen. Man wird abwarten müssen, wie er sich zu dieser Aufforderung verhalten wird. Das Scheiden Wallot's von seinem stolzen Baue vor der Vollendung seiner künstlerischen Ausschmückung ist gewiss bedauerlich. Die wahrhaft herzerquickende und imponierende Teilnahme seiner Kunstgenossen wird ihn aber hoffentlich davor schützen, die Sache so tragisch zu nehmen, wie es einst vor fast zweihundert Jahren der von der Leitung seines Schlossbaues enthobene Schlüter gethan hat. Viel bedauerlicher aber ist es, dass eine interne künstlerische Angelegenheit, die in Kommissionsberatungen bei gutem Willen zu friedlichem Ausgleich hätte gebracht werden können, in die Öffentlichkeit gezogen und damit dem uns feindlich gesinnten Auslande willkommener Stoff zu einer hämischen Kritik deutschen Kunstvermögens geliefert worden ist. — Nachdem obige Zeilen geschrieben waren, wird aus München gemeldet, dass Professor Stuck es abgelehnt habe, sein Deckengemälde nach dem Wunsche der Reichstagsausschmückungskommission abzuändern. Dieser Entschluss ist offenbar durch den Rücktritt Wallot's verursacht worden, da Stuck sich früher zu einer Änderung bereit erklärt hatte, wenn Wallot

es wünschen würde und die Erfüllung seines Wunsches zur Sicherung seiner Stellung als Leiter der weiteren Ausschmükkung beitragen könnte. Die Weigerung Stuck's wird nach einer Mitteilung der „National-Zeitung" voraussichtlich ein entschiedenes Vorgehen der Kommission herausfordern. Es soll sich nämlich herausgestellt haben, dass Stuck seinen Auftrag überschritten und sich nicht an die Wallot vorgelegten und von diesem genehmigten Skizzen gehalten habe. Wenn es nicht gelingen sollte, eine gütliche Vereinbarung herbeizuführen, nach der der Künstler nach Abzug seiner Unkosten und gegen Bewilligung eines Extrahonorars den danach verbleibenden Rest des von ihm empfangenen Vorschusses von 22000 M. zurückzuzahlen hätte, will der Reichstag die gerichtliche Entscheidung anrufen.

* Die unter dem Titel *Kunst und Publikum* in Broschürenform veröffentlichte Rede, die Professor *Hugo von Tschudi* in der öffentlichen Sitzung der Kgl. Akademie der Künste am Geburtstage des Kaisers gehalten hat, ist im Verlage von *E. S. Mittler & Sohn* in Berlin in *zweiter* Auflage erschienen.

Rom. — Im Ministerium und im Municipalrat von Rom ist man der Frage wegen *Erwerbung der Borghese-Galerie* wieder näher getreten. Man schwankt zunächst noch in der Prinzipienfrage, ob die Gemäldesammlung mit oder ohne den Palast zu erwerben sei. Doch haben sich schon jetzt Stimmen erhoben gegen eine Trennung von Palast und Galerie. Wenn man übrigens erwägen will, dass die Galerie von S. Maria Nuova in Florenz nach jahrelangen Verhandlungen noch immer nicht den Uffizien einverleibt ist, so darf man daraus schliessen, dass auch über die Erwerbung der Borghese-Sammlung noch einige Jahre vergehen werden.

E. ST.

VOM KUNSTMARKT.

Paris. — Am 6. März fand im Hôtel Drouot eine Versteigerung von Handzeichnungen und Aquarellen des 18. Jahrhunderts statt, bei der einige bemerkenswerte Preise erzielt wurden. Nr. 3. Boucher, Mädchenkopf 2650 Fr. — Nr. 31. Fragonard, Der Park 2250 Fr. — Nr. 83—87. Portail, Die galante Unterredung, Das Gespräch, Die Erklärung, Sitzender Edelmann, Das Duell 7800, 7600, 10450, 4100 und 4000 Fr. — Nr. 99. Carle Vernet, Die Schlacht von Montebello 2965 Fr. — Gesamtergebnis 79000 Fr. *G.*

London. — Am 9. März verauktionierte *Christie* eine Reihe von Kunstgegenständen aus der *Sammlung des Grafen von Aberdeen* und Sir *Richard Quain*. Bemerkenswerte Preise erzielten nachstehende Objekte: Ein paar Goldbronze-Kandelaber mit geflügelten weiblichen Figuren, 3150 M. (Lawes). Eine Louis XVI.-Uhr, gros-bleu Sèvres-Porzellan, in Goldbronze montiert, 2450 M. (Gall). Eine kleine Marmorbüste, eine Bacchantin darstellend, wahrscheinlich von *Houdon*, 2730 M. (Jones). Porträt einer Dame, von *Nattier*, 8000 M. *Fortuny*, „eine maurische Wache", 4200 M. (Wallis). Drei orientalische Porzellanvasen mit Deckel, 2520 M. (Martin). Ein Limoges-Kasten mit 14 Medaillons, enthaltend Darstellungen aus dem Alten Testament, von *Penicaud* angefertigt, 3785 M. (Duveen). *v. S.*

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstrasse 15.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 21. 13. April.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

SANTA MARIA IN COSMEDIN IN ROM.[1])

Wenn in heller Morgenfrische die Landleute mit ihren Früchten, wie die Jahreszeit sie bietet, an der Kirche zum nahen Markt vorüberziehen, wenn die Sonne hinter den Höhen des Janiculus versinkt und ihre letzte Strahlenglut das ganze Vestatempelchen vergoldet, wenn in stiller Sternennacht die halbversiegten, mondscheingesättigten Wasserbäche der Barockfontäne müde und träumerisch aus der mächtigen Conca auf den künstlichen Felsen herniederplätschern — immer ist die Piazza von S. Maria in Cosmedin einer der stimmungsvollsten Winkel in der stimmungsreichsten Stadt der Welt. Man meint, die Weltuhr habe hier stille gestanden, wie die unbeweglichen Zeiger der Thurmuhr dort oben am schlanken Campanile, man meint der Campagna näher zu sein wie der geräuschvollen Stadt, und man blickt verwundert auf die glänzenden drei, den Tempel, die Kirche und den Brunnen, deren stolze Vergangenheit schwermütig ruinenhaft hineinragt in die bescheidene Gegenwart der nur noch von bettelarmem Volk belebten Piazza.

Als noch die prunkvolle Barockfassade der altchristlichen Kirche vorgebaut war, da trat der Kontrast zwischen einst und jetzt noch schärfer hervor als heute, wo man den schlichten Kern der ehrwürdigen Basilika aus der unnatürlichen Umhüllung herausgeschält hat. Der backsteinerbaute, auf Arkadenbögen ruhende, oben durch zierliche Fenster gegliederte Vorbau ist mit einem ähnlichen, säulengetragenen, baldachinartigen Portal geziert, wie die Vorhöfe von San Clemente und von San Cosimato, dahinter ragt der unscheinbare Giebel der Basilika empor, und rechts daneben sieht man den Campanile in sechs Stockwerken übereinander sich in die Lüfte erheben. Ja, das ursprüngliche Bild der Kirche ist wenigstens nach aussen nach mehr als achtjähriger Arbeit wieder hergestellt, und wenn wir heute über die menschenleere Piazza gehen, so meinen wir, Natur und Kunst hätten sich hier nach langem Hader versöhnt. Der verwitterte Glockenturm, der sich einst grollend über all dem barocken Zierat der Fassade erhob, zeigt sich heute mit dem schlichten Backsteinvorbau in völliger Harmonie, beide miteinander wollen uns kaum jünger erscheinen wie der ehrwürdige Tempel der Mater Matuta, und das Wasser der Fontäne sickert so müde durch das grüne Moos, als wollten seine Quellen nach so langen Jahrhunderten nun endlich versiegen. Die Gegenwart schläft, aber die Geister der Vergangenheit bestürmen den Wanderer, wenn er ihre Sprache versteht und sich nicht fürchtet, das uralte Verhängnis heraufzubeschwören, das sich Entstehen und Vergehen nennt.

Man hat sehr zutreffend behauptet, dass die Geschichte von S. Maria in Cosmedin ein Kompendium sei der Geschichte Roms vom 1. Jahrhundert christlicher Zeitrechnung bis auf unsere Tage, dass man an diesem Tempel noch heute die Wandlungen ver-

1) In vorliegender Skizze habe ich die Arbeiten von G. B. Giovenale, La basilica di Santa Maria in Cosmedin, Roma 1895, und von H. Grisar, Ste. Marie in Cosmedin à Rome, Extrait de la Revue de l'art chrétien Tom. IX, 3me livraison 1894 benutzt. Die letztere ausgezeichnete Studie giebt auch eine kurze Übersicht der neueren Litteratur. Herr Professor Giovenale, dem ich mich für eine Reihe wertvoller mündlicher Auskünfte besonders verpflichtet fühle, hat in seiner kleinen inhaltreichen Schrift kurz die Geschichte der Basilika entworfen, die er sozusagen erst entdeckt hat, und den Plan seiner Restaurationsarbeiten vorgelegt. Eine vollständige Publikation der Basilika wird nach vollendeter Wiederherstellung geplant.

folgen könne, welche sich in der ewigen Stadt nach ewigen Gesetzen vollzogen haben. Und in der That, wir können diese Wandlungen verfolgen, seit es dem verdienten Architekten Giovanni Battista Giovenale gelungen ist, alle die Epochen der einzelnen Bauperioden festzustellen und zeitlich mit Bestimmtheit abzugrenzen.

Wir können heute die Baugeschichte der Kirche in fünf getrennte Abschnitte einteilen. Zunächst erhob sich beim Forum boarium ein heidnischer Tempel, wahrscheinlich der Ceres geweiht, der durch eine Feuersbrunst zerstört von Tiberius im Jahre 17 n. Chr. neu errichtet wurde. Man sieht seine Spuren — opus quadratum aus rotem Tuffstein — noch in der merkwürdigen Krypta und im Hof nach der Südseite. Im 4. Jahrhundert wurde gerade vor dem Tempel ein grossartiger Getreidespeicher, eine statio annonae gebaut mit sieben mächtigen Säulen an der Front und je drei an den Seiten, die sich bis auf zwei noch alle erhalten haben oder sich wenigstens in ihren Resten noch festlegen lassen. Sie waren ursprünglich durch Arkadenbögen verbunden, wo man in den Laibungen die reichsten Stuckdekorationen entdeckt hat, und bezeichnen noch heute halbvermauert die allerdings nach Süden bedeutend verkürzte Fassade der späteren Basilika. Die Benutzung dieser mächtigen Halle als Annona wurde festgestellt, nachdem man im Jahre 1716 auf dem Platz vor der Kirche die Basis einer Statue gefunden hatte, deren Inschrift den Namen eines Präfekten der Annona nannte, der dem Sohne Konstantins des Grossen in den Jahren 337—340 hier eine Statue errichtet hatte.

Im 6. Jahrhundert wurde in der aula annonaria eine Diakonalkirche eingerichtet, welche immer noch den heidnischen Tempel unberührt liess. Sie hatte nur ein einziges Schiff, stiess im rechten Winkel auf die säulengetragene Fassade der Annona, von der sie zwei Säulen einschloss, und hatte rechts und links zwei Seitenhöfe, von denen der linke wiederum bis an die nördliche Front der Annona lief. Ganz ebenso war, wie P. Grisar bemerkt, die ursprüngliche Anlage von SS. Cosmas und Damianus, einer anderen Diakonalkirche aus dem 6. Jahrhundert.

Dank der verständnisvoll sachkundigen Restauration des Architekten Giovenale kann man heute an der Nordwand der Basilika noch deutlich unterscheiden, wo die Diakonalkirche aufhört und wo der grosse Neubau Hadrian's I. (772—795) beginnt. Damals wurden die Wände der Diakonalkirche, welche verlängert das Mittelschiff der neuen Basilika bilden sollte, durch Säulen ersetzt, der längst verfallene heidnische Tempel wurde zerstört, die neue Kirche, welche etwa die doppelte Länge hat wie die Diakonia, wurde in drei halbrunden Apsiden geschlossen. In der südlichen Apsis, die wie die anderen an der Rückwand durch ein Doppelfenster gegliedert ist, fand man noch unter dem späteren Altar auf einem Säulenstumpf ruhend den Altar Hadrian's I. Besonders merkwürdig sind an dieser Gründung die Frauentribünen rechts und links oben im Presbyterium, deren Fenster man mit den Malereien in den Laibungen noch heute im linken Seitenschiff erkennen kann. Merkwürdig ist auch die Cancellata, deren Spuren man gleich rechts und links am zweiten kannelierten Säulenpaar entdeckt. Vielleicht wurden die Büssenden hinter diesen „Cancelli“ zurückgehalten, während die Gemeinde bis zur Schola Cantorum und in den Seitenschiffen bis zur Iconostasis vordringen konnte. Dass der eingefriedigte Raum im Mittelschiffe, dass die sogenannte Pergola wirklich existiert haben, ist durch zahlreiche Fragmente bewiesen. Ambonen, Schola Cantorum und Iconostasis, wie sie jetzt wieder hergestellt werden, stammen allerdings aus viel späterer Zeit, doch wurden die Trümmer der alten Cancellata mit Opus Alexandrinum verziert zum Teil wieder für die neue benutzt.

Im 11. Jahrhundert wurde der Boden der Basilika um fast 2 m erhöht, die Säulenstellungen wurden verändert, die Tribünen wurden unterdrückt, die Kirche erhielt den merkwürdigen, baldachinbedeckten Eingang und den luftigen Campanile, einen der schönsten Glockentürme Roms. Über den Zustand völligen Verfalls aber auf dem Gebiete der Skulptur erhalten wir durch die ungeschickte Dekoration des antiken Thürsturzes ein seltsames Zeugnis. Ja, der Künstler, welcher hier diese armseligen Evangelistensymbole gemeisselt hat, war so stolz auf sein Werk, dass er seinen Namen in den Marmor grub: Joannes de Venetia me fecit. Endlich schreibt man dieser Bauperiode auch einen Teil der von Professor Giovenale blossgelegten Wandmalereien zu, vor allem den strengen Christuskopf mit den Cherubinscharen auf dem Triumphbogen und zwei Prophetenköpfe hoch oben im Presbyterium der rechten Hochwand. Aus dem 12. Jahrhundert dagegen stammen die leider schwer geschädigten Freskenreihen des Langhauses, die erst vor wenigen Jahren entdeckt wurden und deren eingehende Erläuterung sich ihr Entdecker in einer besonderen Publikation vorbehalten hat.

Das 12. Jahrhundert wird der neuen Basilika Roms den Charakter verleihen; nur der Osterleuchter stammt wenigstens in seiner Basis erst aus dem 13. Jahrhundert, und das ziemlich schmucklose Ciborium des Hochaltars, ein Geschenk des Kardinals Gaetani, eine Arbeit des Deodato di Cosma, geht auf die Zeit Bonifaz' VIII. (1294—1303) zurück. Aber alle die Weihgeschenke, die der fromme Alfanus, der Camerlengo Calixts II. (1119—1124), der Jungfrau Maria dargebracht, sieht man eins nach dem anderen wieder seinen rechtmässigen Platz in der Kirche

einnehmen. Draussen in der Vorhalle schläft er selbst in einem edlen baldachinbeschatteten Denkmal, welches nur wenig ornamentalen Skulpturenschmuck zeigt. „Der rechtschaffene Mann Alfanus", lesen wir hier oben am Architrav eingekritzelt, „als er sah, dass alles zu Grunde gehen muss, erbaute sich dies Monument, um doch nicht ganz zu Grunde zu gehen." Er hat wohl daran gethan, in der That, der wackere Prälat, denn eine schriftliche Überlieferung von ihm besitzen wir nicht. Nur aus den Inschriften im Stein, nur aus dem einheitlich dekorativen Schmuck seiner Kirche erfährt die Nachwelt heute, dass S. Maria in Cosmedin vor fast neunhundert Jahren im Camerlengo Calixts II. einen hochherzigen Gönner besass. Von ihm stammen die beiden Ambonen, er erneuerte die Schola Cantorum, er errichtete eine neue Iconostasis, deren Marmorplatten er mit dem köstlichsten Opus Alexandrinum schmückte. Alfanus errichtete endlich auch den Bischofssitz im Chor mit den mächtigen Löwenköpfen an den antiken Lehnen, und seine Freigebigkeit rühmt auch die Inschrift der Marmortafel des Hochaltars, welche der Consecration durch Calixt II. im Jahre 1123 gedenkt.

Aus dieser Zeit soll dann endlich auch die merkwürdige Krypta stammen, wo man heute wieder in der kleinen Apsis den ursprünglichen Steinaltar aufgestellt sieht, dessen Front mit einem einfachen Kreuz geschmückt ist. Der kleine Raum ist fast ganz aus dem Tuffstein der ersten Tempelanlage erbaut, eine zierliche Säulenreihe trägt das Gewölbe, Nischen laufen rings an den Wänden entlang und eine Steinschranke schliesst das schmale Presbyterium ab. Hier unten ist bereits alles gethan und vollendet, bald wird man auch oben nach achtjähriger, oft unterbrochener Arbeit am Ziele angekommen sein, und die verlassenen Altäre von S. Maria in Cosmedin werden dem Kultus schon in den nächsten Monaten zurückgegeben werden. Oben aber im niedrigen Stockwerk über der Eingangshalle, das sich weit nach der Kirche öffnet, wird die Orgel ihren Platz erhalten, und hier ist schon jetzt ein kleines Museum gegründet, das als merkwürdigsten Schatz die wiederhergestellte Iconostasis Hadrian's I. aufnehmen wird.

Erinnert man sich, welch ein erschreckendes Beispiel barocker Verunstaltung das Kirchlein am Vestatempel einst gewesen ist, stellt man sich vor, was San Giovanni in Laterano, S. Maria in Trastevere, S. Maria in Araceli und zahllose andere Kirchen Roms noch heute sind, erkennt man dann in eifrigem Bemühen die Geheimnisse der Baugeschichte dieser Kirche zu ergründen, dass alles gethan ist, was überhaupt gethan werden konnte, das alte unter sich in den einzelnen Perioden zu trennen und wiederum vom neuen abzuscheiden, so darf man den Römern wirklich Glück wünschen zu diesem einzigartigen Denkmal mittelalterlicher Kultur und Kunst. Mag uns San Clemente denselben Kirchentypus noch glänzender bieten; reiner im Stil und geschlossener im Charakter sehen wir heute ein Kircheninneres aus dem Beginn des 12. Jahrhunderts in S. Maria in Cosmedin. Möchte man in San Saba, an dessen Restauration die Associazione fra i Cultori di Architettura soeben herangetreten ist, dieselben glänzenden Resultate erzielen, möchte das erste glückliche Beispiel einer vollkommen sachverständigen Kirchenrestauration eine reiche Nachfolge finden in der ewigen Stadt! *E. STEINMANN.*

NEKROLOGE.

London. — Am 20. März d. J. starb im Alter von 70 Jahren ***William Henry Millais***, der ältere und einzige Bruder des berühmten Malers Sir John Everett Millais, auf seinem Landsitz Ward Hill in Farnham. W. Millais war gleichfalls Maler, aber in der Hauptsache doch mehr Lehrer wie ausübender Künstler. Seit 1853 stellte er ziemlich regelmässig aus, und zwar am meisten in der Royal Academy in London. Hauptsächlich sind Landschaften von ihm bekannt, von denen sich sagen lässt, dass sie einen hübschen und angenehmen Eindruck gewähren. In dem Gemälde seines Bruders, betitelt: „The Ransom" (das Lösegeld), hat W. Millais zur Figur des Ritters gesessen, Holman Hunt ist der Raubritter und die jüngeren Schwestern der verstorbenen Lady Millais sind die jugendlichen Gefangenen, für die das Lösegeld entrichtet wird. ♂

London. — *Birket Foster*, der populärste Aquarellist Englands, geboren 1825, starb am 27. März d. J. in Weybridge. Im Alter von 16 Jahren kam er in das Atelier des Kupferstechers Landells. Hier wurde Foster zuerst hauptsächlich mit Herstellung von Holzschnitten beschäftigt. Später begann er Bücher zu illustrieren und gleichzeitig für die „Illustrated London News" zu arbeiten. Am besten gefielen die um die Mitte des Jahrhunderts sehr populären Illustrationen zu Goldshmith's Werken und zu Longfellow's „Evangeline". Im Jahre 1863 veröffentlichte er das Illustrationswerk „English Landscapes", zu dem Taylor den Text geschrieben hat. Von diesem Zeitpunkt ab erregten seine in der „Water Colour Society" ausgestellten Aquarellbilder allgemeine Aufmerksamkeit. In der Hauptsache sind dies kleine, hübsche, sauber gearbeitete Bildchen, die den richtigen populären Ton für die grosse Masse des kunstliebenden Publikums treffen. Obgleich der Künstler ein vielgereister Mann war, so hat er die Natur doch stets mit denselben Augen betrachtet, d. h. er hat nur das Hübsche, Angenehme und Idyllische aus ihr herausgefunden und festgehalten. Gelegentlich machte er den Versuch in grösseren Dimensionen zu aquarellieren, aber diese Werke misslangen, weil die sorgsame Ausführung hier verloren ging, und ausserdem sein sonst so präciser Stil unklar wurde. Seine letzten Arbeiten waren eine Serie von schottischen Landschaften. Selbst in den Epochen des Daniederliegens der englischen Kunst waren die Arbeiten Foster's stets begehrt. Er hat das Verdienst, Burne-Jones als jungen Anfänger zuerst beschäftigt zu haben. ♂

PERSONALNACHRICHTEN.

⁂ Professor *Hans Thoma* in Frankfurt a. M. hat einen Ruf als Direktor der Grossherzoglichen Gemäldegalerie in

Karlsruhe erhalten und angenommen. Zugleich wird er die Leitung eines Meisterateliers an der Kunstakademie in Karlsruhe übernehmen. Mit dieser Berufung ist ein neuer Schritt gethan, um die Lücke auszufüllen, die durch die Übersiedlung der Maler Graf L. Kalckreuth, C. Grethe und Pötzelberger an die Kunstschule in Stuttgart entstanden ist.

WETTBEWERBE.

⊙ Ein *dauerndes Kunstausstellungsgebäude* im grossen Stil soll nun endlich in Düsseldorf errichtet werden. Den Anstoss dazu hat die für 1902 unternommene Industrie- und Gewerbeausstellung gegeben, mit der eine Kunstausstellung verbunden sein soll. Zur Erlangung eines geeigneten Entwurfs ist ein Wettbewerb unter deutschen und deutsch-österreichischen Architekten ausgeschrieben worden. Die Entwürfe sind bis zum 15. Juli an den Ausschuss für die Kunst-Ausstellung einzusenden. Es sind drei Preise von 3000, 2000 und 1500 M. ausgesetzt. Das Preisrichteramt haben Prof. Hoffacker in Charlottenburg, Prof. Kleesattel in Düsseldorf, Oberingenieur Lauter in Frankfurt a. M., Geh. Kommerzienrat Lueg, Prof. F. Roeber und Prof. Schill in Düsseldorf und Baurat Schwechten in Berlin übernommen. Die näheren Bedingungen sind vom Central-Gewerbe-Verein in Düsseldorf gegen Einsendung von 2 M. zu erhalten.

—r. *Budapest.* — Die *Konkurrenz-Pläne für das zu errichtende Museum für bildende Kunst* sind am 1. März abgeliefert worden. Im ganzen haben neun Architekten mitkonkurriert. Die aus in- und ausländischen Mitgliedern bestehende Jury hat *S. Pecz* den ersten, den Architekten *Schickedanz* und *Herzog* den zweiten und dem Architekten *Arkay* den dritten Preis zuerkannt. Ausserdem wurde der Plan von *A. Meinig* von der Regierung angekauft. Die Preise betrugen 3000, 2000, 1000 und 750 Gulden. Da keiner von den Plänen direkt zur Ausführung geeignet erscheint, hat die Jury eine engere Konkurrenz vorgeschlagen zwischen den Architekten, welche den I. und II. Preis davongetragen haben und zwar in der Weise, dass beide ihre Projekte umarbeiten sollen. Mit der Ausführung des Baues soll bereits am 1. Oktober dieses Jahres begonnen werden.

Dresden. — Einen *Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für die malerische Ausschmückung der Kuppelhalle des städtischen Ausstellungspalastes* hat der Rat der Stadt für alle deutschen Künstler ausgeschrieben. Ausgesetzt sind drei Preise von 1800, 1200 und 600 M.; für Ankäufe nicht preisgekrönter Entwürfe steht eine Summe von 600 M. zur Verfügung. Dem Preisgericht gehört u. a. auch Professor Woldemar Friedrich-Berlin an. -u-

Rotthausen. — *Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für ein Kaiser Wilhelm-Denkmal,* ausgeschrieben unter den Bildhauern und Architekten im Rheinland und Westfalen. Für das Denkmal stehen 20000 M. zur Verfügung. Ausgesetzt sind drei Preise von 600, 400 und 200 M. Das Preisgericht bilden die Herren Bildhauer Professor *C. Janssen*-Düsseldorf, Maler Professor *Claus Meyer*-Düsseldorf, Architekt *Zindel*-Essen, Generaldirektor *Schulz-Briesen*-Rotthausen und Bürgermeister *Meyer*-Stoppenberg. -u-

Zwickau. — Zu dem *Wettbewerb für ein Robert Schumann-Denkmal* waren 40 Entwürfe eingegangen. Das Preisgericht erteilte zwei zweite Preise von je 1000 M. den Bildhauern *Theodor von Gosen*-München und *Ernst Seyer*-Wilmersdorf bei Berlin, den dritten Preis (600 M.) dem Bildhauer *Hartmann* und dem Architekt *Drechsler.* Der Entwurf mit dem Merkwort „Trio“ wurde zum Ankauf empfohlen. Mit lobender Erwähnung wurden bedacht die Entwürfe mit den Merkworten „Pan schläft“, „Adagio“, „Kennwort Zwickau“ und „Schwanenstadt“. -u-

DENKMÄLER.

Lindau. — Zur Erinnerung an die häufigen Besuche *Kaiser Wilhelms I.* in Lindau auf seinen Durchreisen von Mainau nach Bad Gastein soll auf Kosten eines Bürgers ein *Denkmal* auf der am Hafen gelegenen Römerschanze errichtet werden. Mit der Ausführung ist Professor v. Thiersch-München betraut worden. -u-

Rathenow. — Aus Anlass des 200jährigen Geburtstages des Generals Joachim Hans von Ziethen ist von dem Ziethen-Regiment die Errichtung eines *Ziethen-Denkmals* beschlossen worden. Mit der Arbeit ist Professor R. Begas betraut worden, der die Ausführung seinem Sohne Werner Begas übertragen hat. Das Denkmal, in Büstenform aus Bronze auf einem Steinpostament, soll auf dem Kasernenhof aufgestellt werden. -u-

Leipzig. — Zur Errichtung eines Denkmals für *Johann Sebastian Bach,* das von Bildhauer Seffner ausgeführt und in der Johanniskirche aufgestellt werden soll, stehen bereits 11000 M. zur Verfügung, während für das Werk insgesamt 30000 M. erforderlich sind. -u-

Hamburg. — Der engere Ausschuss zur Errichtung eines *Bismarck-Denkmals* hat beschlossen, das Denkmal auf dem Platz des Elbpavillons zu errichten. -u-

⁂ Die Ausführung des *Kaiser Wilhelm-Denkmals in Hildesheim* ist durch einstimmigen Beschluss des grossen Comités dem Bildhauer Professor *Otto Lessing* in Berlin übertragen worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Dresden. — Eine *Ausstellung von Alt-Meissener Porzellan* wird bekanntlich mit der Deutschen Kunstausstellung 1899 verbunden. Die Vorbereitungen leitet Professor Berling. Im ersten Zimmer soll die Herold-Periode, im zweiten die Kändler-Periode, im dritten die Zeit Marcolini's vorgeführt werden. Der König von Sachsen hat aus seinem Besitz das gesamte Meissener Porzellan zur Verfügung gestellt, und von dem berühmten Schwanenservice wird Graf Friedrich Brühl aus Pförten aus dem Besitz der Familie einen Teil herleihen. -u-

—r. *Budapest.* — *Zu Ehren des 300. Geburtstages Anthon van Dyck's* ist im *Kupferstichkabinet der Nationalgalerie* eine *Ausstellung* arrangiert worden. Diese umfasst 121 Reproduktionen nach den hervorragendsten Bildern des Meisters in chronologischer Reihenfolge, ausserdem 84 Radierungen aus der „Ikonographie van Dyck's“. Dr. Gabriel von Térey, Kustos der Nationalgalerie, verfasste einen ausführlichen Katalog und hielt bei der Eröffnung der Ausstellung die Gedenkrede auf den berühmten Antwerpener Künstler.

München. — *Die Jahresausstellung 1899 im Kgl. Glaspalast* wird wie bisher am 1. Juni eröffnet. Der Termin für Anmeldungen schliesst am 30. April, die Einsendung der Kunstwerke hat in der Zeit zwischen dem 10. und 30. April zu erfolgen. Aus den jetzt schon vorhandenen Anmeldungen ist mit Sicherheit zu ersehen, dass der Jahresausstellung 1899 seitens der Künstlerschaft Deutschlands und des Auslandes dasselbe rege Interesse zu teil wird, wie solches immer zu verzeichnen war.

Darmstadt. — Eine *Ausstellung von etwa 400 Original-Entwürfen des Malers Hans Christiansen in Paris* wird in

der Grossh. Centralstelle für die Gewerbe zugleich mit etwa dreissig nach Christiansen's Entwürfen von Karl Engelbrecht-Hamburg, Gebr. Liebert-Dresden, Adolf Schell-Offenburg und Fr. Ender-Darmstadt ausgeführten Kunstverglasungen vom 1. bis 30. April d. J. veranstaltet werden. -u-

A. R. *Berlin.* — Im Künstlerhause ist nach längerer Zeit wieder einmal ein französisches Sensationsgemälde grossen Stils zur Schau gestellt worden, die „Jagd nach dem Glück" von *Georges Rochegrosse,* das für uns Deutsche insofern von Interesse ist, als es uns zeigt, dass in Frankreich die Zeit der „grossen Maschinen" noch keineswegs vorüber ist, dass diese Art der Malerei, die unter dem Napoleonischen Regime ihre höchste Blüte erreicht zu haben schien, vielmehr auch unter der Herrschaft der dritten Republik als die specifisch französische noch sehr liebevoll gepflegt wird. Uns will freilich dieses Gemisch von effektvollem Aufbau, raffinierter Technik und kaltem theatralischen Pathos nicht mehr behagen; aber ohne solche Bilder würde der französischen Malerei ein charakteristischer Zug ihres Wesens fehlen. Rochegrosse, der sich bisher mit Vorliebe mit den blutigsten Tragödien der Geschichte befasst hat, hat das in Deutschland meist in romantischem Stile behandelte Thema in die Prosa des modernen Alltagslebens übersetzt. Auf einem im Vordergrunde der kolossalen Leinwandfläche spitz aufsteigenden Hügel klimmt eine Menge von Menschen aller Stände und Berufsklassen in wilder Hast, in rücksichtslosem, wüstem Aufwärtsdrängen, in wütendem Kampf miteinander empor, nach der Glücksgöttin haschend, die wie eine Vision in zerfliessenden Umrissen durch die in den Farben des Spektrums erstrahlenden Wolken gleitet. Männer und Frauen in Balltoilette, Arbeiter in Blusen, Künstler, abgehärmte Frauen mit den Spuren der Sorge und Entbehrung in den Gesichtern, Dirnen, Spieler und Wüstlinge — solche und ähnliche Gestalten führen einen Wirbeltanz auf, bei dem die einen steigen und die anderen fallen. Ein blutender Selbstmörder mit der Pistole in der Hand ist eine besonders charakteristische Figur, die nach altem französischen Rezept das Grausen mit der Sinnenlust verbindet, die auf der anderen Seite durch eine ihre Reize halb enthüllende Schönheit im Ballstaat repräsentiert wird. Den Hintergrund bildet eine in der Dämmerung liegende Gebirgskette, links blickt man auf die Türme, Schornsteine und Dächer einer grossen Stadt und rechts, wo sich neben dem Hügel jählings ein Abgrund öffnet, auf die Leichensteine eines im fahlen Abendlichte ruhenden Kirchhofs. An Kühnheit des Aufbaus, an Originalität der Erfindung fehlt es dem Bilde nicht; aber man sieht deutlich, dass das Ganze nicht aus der Phantasie geflossen, sondern mit dem kühlen Verstande zusammengerechnet worden ist. Aus jeder Figur blickt das Modell heraus, das lange Zeit bis zur Ermüdung in einer möglichst verzwickten Stellung festgehalten worden ist. — Zu gleicher Zeit ist eine schon seit mehreren Jahren bestehende Künstlervereinigung „die Zunft St. Lucas", die von ehemaligen Schülern der Kgl. Kunstschule in Berlin gegründet worden ist, mit einer Sammelausstellung zum erstenmal in die Öffentlichkeit getreten. Es sind durchweg Landschaftsmaler, die nach einem möglichst starken Ausdruck einer ruhigen, gemessenen Stimmung in einfachen Motiven streben, die sie wohl zumeist in der Mark gefunden haben: eine Partie vom Stadtgraben, eine Kirche bei Mondschein, ein Kirchhof bei Frühlingsabendstimmung, Wiesen und Baumgärten. In dieser kleinen Welt ist die bisherige Thätigkeit dieser Maler — ihre Namen sind *Fritz Geyer, Ernst Boch, Carl Hessmert* und *Willy Brandes* — beschlossen. Aber sie haben alle die zarte, schwermütige Poesie, die in diesen ländlichen Idyllen ruht, mit richtigem Verständnis herausgefunden. Es sind meist Bilder ohne Staffage; nur Brandes hat seine Landschaften mit Ochsen- und Pferdegespannen bei der Feldarbeit belebt. Das fünfte Mitglied der Zunft, der Bildhauer *A. Hussmann,* liebt dagegen das Dramatische. Er ist Tierbildner und stellt gern Tiere in lebhaftester Bewegung dar. Ein verwundeter Löwe und eine vor einem Feinde fliehende Säbelantilope zeugen von einer nicht geringen Virtuosität der Darstellung und grosser Schärfe der Beobachtung. — In einer Sammelausstellung von landschaftlichen Aquarellen aus der Mark, der Umgegend von Potsdam, dem Harz, Hessen und den Maingegenden hat *Hermann Schnee* den vielen Freunden seiner liebenswürdigen, anspruchslosen Kunst, die uns die Schönheiten deutschen Landes immer von ihren sonnigsten und anmutigsten Seiten zeigt, von neuem bewiesen, dass die Sorgfalt seiner Darstellung, die namentlich in der Wiedergabe der Architekturen glänzt, unter seiner Massenproduktion keineswegs leidet.

A. R. *Berlin.* — Bei *Eduard Schulte* hat der April zwei Sonderausstellungen gebracht: über vierzig Tierbilder und Landschaften von dem Münchener *Heinrich Zügel* und eine grosse Zahl von Öl- und Temperagemälden, von Aquarellen, Kreidezeichnungen und Lithographien von *Wilhelm Steinhausen* in Frankfurt a. M. Die Eigenart beider Künstler ist bekannt. Zügel gehört zu den Münchener Künstlern, die nach jahrelanger ruhiger, aber steter Entwicklung in eine Sturm- und Drangperiode geraten sind, die sonst den Anfang einer Entwicklung zu bezeichnen pflegt. Seit dem Beginn der neunziger Jahre etwa hat er seinen malerischen Stil, der sonst auf eine verschmolzene, sattglänzende Darstellung bei sorgfältigster Detaillierung ausging, völlig geändert, um in das stürmische Fahrwasser eines ungestümen Naturalismus einzulenken. Was seine Bilder — Schaf- und Rindviehherden, Ziegen, Schweine und Ochsengespanne in Landschaften zu allen Jahres- und Tageszeiten — an plastischer Kraft und Wucht der Erscheinung, an Grösse und Tiefe des Raumgefühls, an Mannigfaltigkeit und Energie der Stimmung gewonnen haben, haben sie an schönem Schmelz des Kolorits und an Feinheit in der Charakteristik der Tierindividuen eingebüsst, und ein Vergleich einer aus dem Anfang der siebziger jahre stammenden, in Berlin ausgestellten Tierstudie (zwei naturgrosse Köpfe von Schafen) mit der Masse der übrigen, zum Teil sehr umfangreichen Bilder, die sämtlich in den Jahren 1895—1899 gemalt worden sind, lässt es uns zweifelhaft erscheinen, ob der Gewinn den Verlust völlig aufwiegt. Es ist jedoch zu hoffen, dass Zügel nach Überwindung seines jetzigen Ringens ebenso einen Ausgleich finden wird wie der Münchener Albert Keller, der eine ganz ähnliche Entwicklung durchgemacht und jetzt wieder zu Ruhe und Klarheit gelangt ist. Im Gegensatz zu Zügel ist Wilhelm Steinhausen kein starkes Temperament, sondern eine stille kontemplative Natur. Seine biblischen Bilder und Zeichnungen, in denen der Schwerpunkt seines Schaffens liegt, zeigen besonders das Studium Dürer's, lassen daneben aber auch Einflüsse von E. Steinle erkennen, während man bei seinen Bildnissen und Landschaften an Thoma erinnert wird. Beiden gemeinsam ist jedenfalls ein starker Idealismus, der sich um keine Modeströmungen kümmert, dem Geschmack der Menge keine Konzessionen macht. Von seinen Gemälden sind besonders das figurenreiche Bild aus dem Jahre 1889: Johannes der Täufer und die Abgesandten der Pharisäer, lauter Halbfiguren vor einer strengstilisierten Berglandschaft, und Christus und Nikodemus (1898) durch die Schärfe der Charakteristik und das auf einen bräunlichen Gesamtton

gestimmte Kolorit, und die Zeichnungen und Lithographien: Christus am Kreuz, umgeben von den Mühseligen und Beladenen, und ein Mahl Christi nach dem Schriftwort: „Dieser nimmt die Sünder an sich und isst mit ihnen“ als für Steinhausen's Eigenart bezeichnend hervorzuheben. — Neben diesen beiden Sonderausstellungen enthält der Schultesche Salon noch, wie gewöhnlich, zahlreiche Bildnisse, von denen jedoch nur ein Reiterbild des Kaisers Franz Josef von Österreich von *J. v. Blaas*, einige Pastellbildnisse von Frau *Helene Frauendorfer-Mühlthaler* in München und das Bildnis eines Offiziers von *F. Vezin* in Düsseldorf Anspruch auf künstlerische Bedeutung erheben können, und eine Sammelausstellung von 42 Bildern moderner französischer Künstler, unter denen *Gérôme, Henner, Vollon, Vibert, Ch. Meissonier* und die jetzt sehr geschätzten Landschaftsmaler *Cazin, Billotte* und *Jwill* vertreten sind, freilich nicht mit Werken ersten Ranges, aber doch mit feinen Kabinetsstücken, die gern von Privatsammlern gekauft werden, welche auf berühmte und bekannte Namen sehen.

Paris. — Die *Ausstellung der Aquarellisten* ist nach dem bemerkenswerten Anlauf zum Bessern, den sie im Vorjahre genommen hatte, wieder das geworden, was sie früher war, ein Sammelpunkt für die elegante Welt, an dem für den wirklichen Kunstfreund recht wenig zu holen ist. Unter all den reizenden und niedlichen Bildchen der *Luigi Loir* (welch „süsse“ Schneelandschaft!), *Vignal, Lecomte, Tenré, Le Mains, Geoffroy, Cuvillon, Leloir* und wie sie alle heissen, über die ich durchaus nichts Schlechtes sagen will, verschwinden die paar künstlerisch interessanten Werke fast völlig. Doch seien wenigstens die Landschaften von *Girardot* und *Guignard* genannt. — Bei *Vollard* haben sich fünf Künstler der Lithographie zu einer Ausstellung zusammengethan. Allen voran steht *Fantin-Latour* mit ein paar ganz herrlichen neuen Blättern. *Odilon Redon* ist mit einer tiefempfundenen Folge „Die Apokalypse“, *Maurice Denis* mit einigen vielleicht gar zu zarten und unsinnlichen, aber jedenfalls interessanten Frauenbildern vertreten. *Bonnard* und *Vaillard* zeigen in ihren kecken Strassenscenen und Interieurs erfreuliche Fortschritte. *G.*

München. — Nach der langen Pause im Winter haben die *Künstlergesellschaften* wieder mit *Ausstellungen* begonnen, die ein Vorspiel für den grossen Wettkampf im Glaspalast bedeuten. Die Hauptkräfte sind für den Sommer gespart, jetzt handelt es sich nur um ein Intermezzo. Aber nur die eigentlich fortschrittlichen Kreise unter den Künstlern treten schon in diesen Frühlings-Salons auf: die Secession und die Luitpoldgruppe, während sich die „Alten“ noch ganz zurückgezogen halten. Die Secession hat ihre Räume wieder ganz gefüllt. Frhr. *v. Habermann* beansprucht mit einer grösseren Reihe von Arbeiten, die zum Teil in frühere Jahre zurückreichen, ein besonderes Interesse. Seine Leistungen liegen ganz auf malerischem Gebiete, in Behandlung von Form und Farbe, stofflich hält er sich in den engsten Grenzen. Einen Meister, wie ihn, der sich vor jedem billigen Mittel und jeder bequemen Phrase so streng bewahrt, wird man stets aus der Masse herausheben müssen, selbst wenn auch seine kühle und blasierte Anschauung jedes feinere Gefühl mehr befremdet, als gewinnt. Ältere Bilder zeigen ihn als Bewunderer eines Velasquez, dann ist er wieder, wenn er seine Mutter malt, fast treuherzig wie Dürer, während er jetzt das Raffinement der Dame von Welt zu schildern weiss, wie kein zweiter in München. — Der Belgier *Courtens*, ein alter und treuer Gast des Münchener Glaspalastes, tritt mit einer beträchtlichen Zahl meist gewaltig-grosser Arbeiten auf, um noch einmal das gute Urteil zu bekräftigen, das man sich hier über ihn längst gebildet hat. Aber so poetisch und malerisch fein empfunden, wie die prachtvolle „Allee im Herbste“ mit ihrem goldigen Blätterschmucke, ein Bild, das einst alle Welt im Sturm eroberte, ist unter den neueren Landschaften keine mehr. Selbst einem reichbegabten Meister, wie Courtens, scheint solch ein Wurf nur einmal zu glücken. — Die jüngeren einheimischen Künstler sind gut vertreten, *Fritz Erler* mit einigen scharfen aber nüchternen Porträts in Öl und Rötel, *Paul Schröter* und *Buttersack* mit vortrefflichen Landschaften, ebenso *Keller-Reutlingen* und *Strobentz, Georgi* und *Kayser.* Auch die *Zügel-Schule* regt sich tüchtig. Auf grosser Leinwand arbeiten die Jüngeren mit breitem, sicherem Strich, fast alle auch von ähnlicher Begabung wie der Meister für das Tierstück im grossen Stil. Die Zeichner erwerben sich immer mehr Raum, wohl meist durch die Aufgaben der „Jugend“ zu der lange vernachlässigten Technik verlockt. Ich nenne nur *Eichler* und *Meyer-Cassel.* — Wesentlich bescheidener, wenigstens der Zahl nach, sind die Mitglieder der Luitpoldgruppe im Kunstsalon von Heinemann, an der Prinz-Regentenstrasse vertreten. *Karl Marr* und *Walter Firle, Echtler* und *Harburger* bringen nur Studien und Entwürfe. Auch *Schuster-Woldan's* lyrische Muse hat sich nur mit weiblichen Aktstudien begnügt, die aber doch insgesamt den sentimentalsüsslichen Zug an sich haben, wie die fertigen Bilder. *Strützel* und *Fritz Baer* glänzen mit flotten Schilderungen landschaftlicher Motive. — So klein und familiär die beiden Ausstellungen auch sind, beleben sie doch als einzige künstlerische Lebensäusserung von Wichtigkeit und Interesse die platte Monotonie des Kunstvereins, der bisher in München fast ausschliesslich die Kosten der Winter- und Frühjahrsausstellungen bestritt. *A. W.*

Wien. (April.) — In die *Galerie Miethke* ist ein grosser, friedvoller Geist eingezogen — als Nachfolger der lustigen „Jugend“ und Hans Schwaiger's —: der Frankfurter Meister *Hans Thoma.* Zwei von den grösseren Ölgemälden sind jüngsten Datums (von diesem Jahre), eine „Hochsommerlandschaft“ und eine etwas seltsam anmutende „Auferweckung Brunhildens durch Jung-Siegfried“. Dieses Bild ist in einem Rahmen, auf dem der getötete Drache sich rings herumwindet, dabei Blut und Feuer ausströmend. Die übrigen Gemälde sind zum Teil aus Privatbesitz geliehen, zum Teil älteren Ursprungs und in Deutschland schon mehr oder weniger bekannt. Über Thoma, der spät zur Anerkennung gelangte, ist bereits so viel neuerdings geschrieben worden, dass es keiner weiteren „Fürsprache“ bedarf. Aber was ich vor allem hier hervorheben möchte, das sind seine herrlichen schwarz-weissen und farbigen Steinzeichnungen, Algraphien und Originalfarbendrucke, die er teilweise eigenhändig überarbeitet hat. Kann es für den *Wandschmuck von Schulzimmern* etwas Passenderes geben, als eine Auswahl dieser Thoma'schen Blätter? Einfach, edel und abgeklärt, sind sie unmittelbar zu Herzen gehend und für jeden leicht verständlich. Sie sind Volkskunst im natürlichsten und besten Sinne. Thoma bildet die Verkörperung der *mitteldeutschen Volksseele,* er ist ein Geistesverwandter Dürer's, Ludwig Richter's, Schwind's, Schubert's, Möricke's und Justinus Kerner's. Man gebe diese Zeichnungen dem deutschen Volke, den deutschen Kindern in die Hände und beobachte die Wirkung. Je naiver die Gemüter, je eher werden sie Hans Thoma verstehen. Denn er ist von denen, die zu dem „Kind im Menschen“ reden. —

Wien. (April.) — Im *Kunstsalon Pisco* am Parkring sind einige der feinsten *schottischen Aquarellisten* (darunter *Autin Brown, Nisbet, Patterson* u. a.) und zwei ausser-

ordentlich feine Ölbildchen *William Pratt's* zu sehen. Ob diese koloristischen Leckerbissen in Wien Liebhaber und Käufer finden werden, ist eine Frage, die nur die Zeit beantworten kann. Kaufkräftig und aufnahmebereit hat sich das hiesige Publikum in den letzten Jahren gezeigt. Vielleicht ist es jetzt auch reif für die schottischen Stimmungslandschafter geworden. *W. S.*

Wien. — Im „*Österreichischen Museum für Kunst und Industrie*“ am Stubenring ist auf die Spitzenausstellung eine interessante *Kollektion von Entwürfen und Naturstudien von einheimischen Blumen und Pflanzenteilen für kunstgewerbliche Zwecke von H. E. von Berlepsch* ausgestellt. Sie sind in ihrer Art das trefflichste Studienmaterial, was man sich denken kann. Mit solcher Gewissenhaftigkeit und Liebe, mit solcher feinen Auswahl ist selten die einfache Natur für rein dekorative Zwecke verwertet worden. Auf einem Blatte sehen wir z. B. die einzelnen Teile der Pflanze, ihre organische Gliederung, ihr Wachstum und ihre Mannigfaltigkeit, die doch einer gewissen systematischen Gliederung unterworfen ist; auf dem nächsten dann die Anwendung des gegebenen Motivs für Buchdeckel oder andere ornamentale Zwecke. Der naive Reiz dieser Berlepsch'schen Zeichnungen ist in der gesetzmässigen Schönheitslinie der Pflanze begründet. Hier liegt gewiss ein weites Feld für das deutsche Kunstgewerbe in zeitgemässer Richtung: die „Eroberung der heimatlichen Flur und der heimatlichen Wälder“ für den Schmuck der Gebrauchsgegenstände und der täglichen Umgebung unseres Familienlebens. Darin liegt ein wesentlicher Wert dieser Berlepsch'schen Studien.

Leipzig. — Die letzte *Ausstellung* des *Leipziger Kunstvereins* zu Anfang April hat sich eines besonders regen Interesses zu erfreuen gehabt: in einem Saale waren hier, bevor sie nach Dresden auf die diesjährige Kunstausstellung geschickt wurden, die neuesten Skulpturen von *Max Klinger* und *Carl Seffner* ausgestellt, und die Leipziger Kunstfreunde empfanden wieder, dass ihnen mit diesen beiden Meistern, beide Söhne ihrer Stadt, ein wahres Gnadengeschenk gemacht worden sei. Von Klinger waren drei Werke ausgestellt: eine Art weiblicher Herme (dem Vernehmen nach bereits in den Besitz eines Berliner Bankiers übergegangen), eine kleine bronzene Gruppe dreier tanzender Mädchen und ein weiblicher Akt in verschränkter Stellung, eine lebensgrosse Marmorfigur, die in der Behandlung des weiblichen Körpers, in der Wiedergabe des pulsierenden Lebens und der Unmittelbarkeit des künstlerischen Nachempfindens nicht nur alle Klinger'schen Skulpturen übertrifft, sondern in der ganzen modernen Skulptur so ziemlich unerreicht dastehen dürfte. Bekannt ist diese auch durch eine stupende Virtuosität in der Behandlung des Marmors ausgezeichnete Figur übrigens schon durch die vorjährige Wiener Secessions-Ausstellung; auch die kleine Gruppe der pompejanischen Tänzerinnen, die um einen hornblasenden Putto (ein drastischer, aber launiger Einfall des Künstlers) in graziösen Bewegungen einen Reigen aufführen, ist den Besuchern des Klinger'schen Ateliers längst schon bekannt; die wundervolle hohe Basis aus Onyx, deren obere Fläche mit Mosaik geschmückt ist, giebt in echt Klinger'scher Weise der Überzeugung Ausdruck, dass Echtheit und Farbigkeit des Materials selbst da, wo Bildhauer sonst gleichgültig zu sein pflegen, eine Bedingung und Notwendigkeit für die künstlerische Wirkung sein müssen. Dagegen ist die weibliche Herme — streng genommen eine im Unterkörper mit zartem Gewand umhüllte weibliche Figur ohne Arme — erst in den letzten Tagen vom Künstler vollendet worden. Ursprünglich war nur der Oberkörper und zwar als selbständiges Kunstwerk gedacht, und erst im Laufe der Arbeit kam dem Künstler der Gedanke, durch Anstücken eines Marmorblockes (griechischer Marmor) dem Ganzen äussere Vollendung und damit erhöhte künstlerische Wirkung zu verleihen. Auch hier zeigt sich Klinger in der unerhört virtuosen Behandlung des Fleisches als Meister der Plastik, in der viele heutigentags die Hauptstärke seines Künstlertums und das Feld erblicken, auf dem seine Wirksamkeit auch in Zukunft am meisten sich bethätigen müsse. Ein einseitiges und beschränktes Urteil. Klinger ist Künstler, und in diesem allumfassenden Worte liegt die Bedeutung seines schaffenden Genius ausgesprochen, dem die ganze Kunst gehört. — Carl Seffner war mit einer Reihe seiner lebenswahren Porträtbüsten und -reliefs vertreten: König Albert von Sachsen in neuer Bearbeitung, Professor Widemann, Max Klinger, Privatmann Emil Meiner, Professor His, Buchhändler Staackmann, Komponist Gouvy, Pastor Dreydorff, Geheimrat Goldschmidt, und mit einem Entwurf für ein Denkmal des jungen Goethe für Leipzig. In naturalistischer Auffassung sind die Porträts kaum zu überbieten, so unmittelbar geben sie das Individuum mit allen charakteristischen Zügen wieder; bisweilen geht der Künstler in der Tönung und Bemalung zu weit, und der Eindruck des Maskenhaften ist bei der Intensität der farbigen Wirkung nicht zu leugnen. Aber eins muss man noch besonders bei Seffner anerkennen: er hat sich seinen eigenen Stil gebildet, der nur bei Beherrschung der Marmortechnik in dieser Selbständigkeit denkbar ist.

VOM KUNSTMARKT.

† *Berlin.* — Vom 11. bis 21. April findet bei *Rudolph Lepke* die *Auktion einer Kunstsammlung und Einrichtung aus reichsgräflichem Besitze* statt. Unter anderem Elfenbeinminiaturen, Fächer, alte echte Spitzen, Renaissance- und Boule-Möbel, Silber, Porzellan, Textilien, Ölgemälde, Teppiche, Skulpturen in Holz und Elfenbein u. s. w.

† *Stuttgart.* — Am 27. April und den darauffolgenden Tagen kommt bei *H. G. Gutekunst* die bekannte hervorragende *Sammlung von Handzeichnungen alter Meister* aus dem Besitze des Herrn *Edw. Habich* in Kassel zur Versteigerung. Der mit Lichtdrucken der hervorragendsten Blätter versehene Katalog zählt im ganzen 762 Nummern und wird zum Preise von M. 3 durch H. G. Gutekunst versendet. Dr. O. Eisenmann, der Direktor der Kasseler Gemäldegalerie, hat dem Verzeichnis der Handzeichnungen ein Vorwort vorausgeschickt, dem wir über die Bedeutung der Sammlung u. s. w. folgendes entnehmen. Die Habich'sche Handzeichnungen-Sammlung erstreckt sich, ohne prinzipiell irgend eine Zeit oder einen Meister auszuschliessen, doch hauptsächlich auf die niederländischen, deutschen und italienischen Schulen des 15.—17. Jahrhunderts. Unter diesen ragen quantitativ die niederländischen Schulen hervor, während die in etwas geringerer Zahl vorhandenen Italiener, denen Habich seine besondere Liebe zuwendete, sich qualitativ auszeichnen. Auch von deutschen Meistern sind einige hervorragende vertreten. Unter den Altdeutschen sei nur aufmerksam gemacht auf die vier ausgezeichneten Zeichnungen *Dürer's*,* unter denen besonders der Lindenbaum (Nr. 234, Deckfarbenmalerei auf Pergament aus den Sammlungen Grünling und Franck, abgeb. bei Lippmann Nr. 162) und das feine Porträt des Hans Pfaffrot (Nr. 237, Federzeichnung aus der Sammlung Bendemann) hervorragen, ferner die ernste Verkündigung des *älteren Holbein* (Nr. 358, Sepia und Tusche aus den Sammlungen Fountaine und Mitchell), das Selbstbildnis des *Matthias Grünewald* (Nr. 332, Feder und Sepia, aus der Sammlung Weigel), die beiden Ritter

Martin Zasinger's (Nr. 752), zwei vortreffliche Zeichnungen von *Hans Baldung Grien* (Nr. 51—52) und Arbeiten von *Cranach, Urs Graf* und *Adam Elsheimer.* Unter den späteren Deutschen steht *Ridinger* in erster Reihe. Die Niederländer sind durch so zahlreiche bedeutende Blätter vertreten, dass es schwer fällt, das beste hervorzuheben. Unter den elf Zeichnungen Rembrandt's sind drei ersten Ranges: Die Beweinung Christi (Nr. 537, Sepiakizze), Der falsche Prophet (Nr. 541, Sepiaskizze) und das „Noli me tangere" (Nr. 538, Feder und Sepia). Das letztere ist die Skizze zu dem Gemälde im Buckingham Palace. Wichtig ist auch der barmherzige Samariter (Nr. 535) als eine der wenigen datierten Handzeichnungen des Meisters. Aus der Umgebung Rembrandt's sind hervorzuheben Blätter von *Lastmann, Claas Moeyaert, Jacob Pynas, Dou, Eeckhourt, Flinck, Bol, Fabritius, Renesse, Livens, Ph. Koninck* und *R. Roghman.* Eine Reihe malerich und mit reicher Staffage durchgeführter Blätter ist vorhanden von *Jan Lijs, Avercamp, Goyen, Salomon* und *Jakob Ruisdael, Berghem,* von den *van de Velde, Albert Cuijp, Hobbema* und *Wouwerman.* Die hervorragendsten Italiener sind bereits durch die 1890 bei Bernhard Nöhring in Lübeck erschienene Publikation „Ausgewählte Handzeichnungen älterer Meister aus der Sammlung Edward Habich in Kassel" hinreichend bekannt. Wir nennen nur die drei Handzeichnungen *Raffael's,* eine Studie zur Borghesischen Grablegung (Nr. 608, Feder und Sepia, aus den Sl. Festetics, Dräxler und Klinkosch), die hl. Apollonia (Nr. 609, Sepia und schwarze Kreide, weiss gehöht, aus der Sl. Suermondt) und die Studie zweier nackter Männer (Nr. 610, Federzeichnung, aus den Sl. Festetics, Gasser und Artaria). Ferner vier originelle Kompositionen des *Perin del Vaga* (Nr. 146—149), zwei Porträtköpfe, die Morelli dem Jacopo de' Barbari zuschrieb, von denen aber der eine (Nr. 56) in die Nähe des *Giovanni Bellini* zu setzen ist, während der andere (Nr. 40) dem *Antonello da Messina* zurückzugeben ist, dessen Namen er ehedem trug. Von Venetianern sind ausserdem noch erwähnenswert *Girolamo da Sante Croce, Tintoretto, Tiepolo, Guardi* und *P. Longhi.* Der ernste, grossartige Christuskopf Nr. 465, Kohlenzeichnung des *Bart. Montagna,* ist eine Studie zu dem Bilde im Louvre. Nur in die Nähe des *Pinturicchio* oder *Perugino* gehört der hl. Sebastian (Nr. 681), den der Katalog als Perugino verzeichnet. Unzweifelhaft echt und ersten Ranges sind dagegen zwei Zeichnungen des *Filippino Lippi,* eine alttestamentliche Darstellung (Nr. 418), und Hiob und seine Freunde (Nr. 419). Wertvoll ist auch eine charakteristische Kreidezeichnung des *Fra Bartolommeo.* Schöne Blätter sind ferner vorhanden von *Garofalo Beccafumi, Agostino Caracci, Guercino, Carlo Dolci* u. s. w. Wir werden über den Verlauf dieser Auktion, die gewiss zahlreiche Käufer versammeln wird, ausführlich Bericht erstatten. Erwähnt sei auch, dass die Sammlung hervorragende Blätter neuerer Meister enthält, wie *Boucher, Francesco Goya, Anton Graff, Reynolds* u. s. w.

BERICHTIGUNG.

Zu der in Nr. 19 der Kunstchronik Sp. 294 gegebenen Notiz über eine revidierte Ausgabe des *Kataloges der Amsterdamer Rembrandtausstellung* müssen wir nachträglich noch berichtigend bemerken, dass dieser Katalog nicht im Buchhandel zu haben ist, sondern nur in einigen wenigen Exemplaren für die Aussteller gedruckt wurde.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstrasse 15.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 22. 20. April.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. – Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE LÖSUNG DER PSEUDOGRÜNEWALD-FRAGE.

(ZUR ERÖFFNUNG DER CRANACH-AUSSTELLUNG IN DRESDEN.)

Es ist mir leider nicht möglich gewesen, das schon seit langer Zeit vorbereitete erste Heft meiner Cranachstudien noch vor Beginn der Cranach-Ausstellung zu veröffentlichen. Ich halte es deshalb für nötig, wenigstens die *Ergebnisse* meiner Untersuchungen in aller Kürze mitzuteilen. Die *Beweise* für die Richtigkeit der hier vorgetragenen Behauptungen sind in meinen „Cranachstudien" enthalten, die jedenfalls bis Ende Mai erschienen sein werden.

Die Pseudogrünewald-Frage lässt sich nur lösen, wenn man die Entwicklung Lucas Cranach's Schritt für Schritt bis zu dem Zeitpunkte verfolgt, wo die Thätigkeit des sogenannten Pseudogrünewald einsetzt. Das älteste nachweisbare Werk Lucas Cranach's ist ein Holzschnitt, die von Passavant im Peintre-Graveur IV, 40 Nr. 2 beschriebene Kreuzigung. Sie dürfte um 1500 entstanden sein. Wo sich der Künstler damals befand, sagen uns die magyarischen Typen deutlich genug. 1502 folgt die Kreuzigung P. IV, 40 Nr. 1 (mit dem Zeichen des Holzschneiders), 1503 die ersten Bilder: Christus am Kreuz in Schleissheim und ein männliches Bildnis im German. Museum in Nürnberg, denen doch wohl die anzureihen sind, die Wilh. Schmidt als Werke derselben Hand erkannt hat, nämlich der h. Valentin mit einem Stifter in der Galerie der Akademie in Wien, ein weibliches Bildnis im Besitz des Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt und die gemalten Aussenseiten eines Flügelaltars im Österr. Museum in Wien. Aus dem Jahre 1504 stammt dann das erste vollständig sicher beglaubigte Bild, die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten in München (Generalmusikdirektor Levi). Von da ab ist alles klar bis zum Jahre 1520. Bezeichnete und datierte *Bilder* aus dieser Zeit giebt es zwar nicht eben viele, dagegen eine grosse Zahl von *Holzschnitten*. Diese lassen sich leicht chronologisch ordnen, wenn man die Art der Bezeichnung genau beachtet und aus dem Vorhandensein von zwölf ersten Zuständen, von denen allerdings bisher nichts bekannt war, da sie zu den grössten Seltenheiten gehören, die nötigen Schlüsse zieht. Die von Lippmann versuchte Anordnung der Holzschnitte erweist sich hiernach als zum Teil verfehlt. Auf jeden Fall steht die künstlerische Persönlichkeit Lucas Cranach's am Ende des 2. Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts vollkommen klar ausgeprägt vor uns. Die Verlobung der h. Katharina (1516) in Wörlitz und die gleichzeitige in Budapest, der Kindermord in Dresden (1516 oder kurz vorher), der Sterbende in Leipzig, die zwei Madonnen in der Landschaft in Weimar (Besitz des Grossherzogs) und Gross-Glogau, alle drei von 1518, und die gleichzeitige Madonna in Karlsruhe, sind diejenigen Bilder, die als Wegweiser dienen müssen in der Verwirrung, die bald darauf durch das Auftreten des sogenannten Pseudogrünewald beginnt.

Die Hauptbilder dieses Unbekannten fallen in die Zeit von 1520—1530, doch beginnt seine Thätigkeit nachweisbar schon mit dem Jahre 1516, mit der noch sehr kindlichen Marter des h. Erasmus in Aschaffenburg, die durchaus vom Dresdener Kindermord abhängt. 1520, mit dem h. Wilibald und der h. Walpurgis in Bamberg, tritt er uns schon als fertiger Künstler entgegen. In die Zwischenzeit fallen: die Beweinung Christi in Augsburg, Christus als Schmerzensmann in der Sammlung des bischöflichen

Hauses in Mainz, die kleine Madonna in der Glorie und die beiden Darstellungen der Messe Gregors in Aschaffenburg und der Olavsaltar in der Marienkirche in Lübeck. Derselben Zeit wie das Bamberger Bild gehört der Pflock'sche Altar in Annaberg an. Dann folgt 1521 ebenfalls in Annaberg der Bergaltar mit Kopien aus Dürer's Marienleben. Dass alle diese Bilder nichts mit Lucas Cranach zu thun haben, lehrt die Vergleichung mit dessen schon angeführten Bildern von 1516 und 1518. Es ist nicht möglich, dass ein Künstler zu derselben Zeit das eine Bild auf einen warmen bräunlichen, das andere auf einen kalten bläulichen Ton stimmt, dass er jetzt seine Falten weich wie ein geborener Maler, gleich darauf so hart anordnet, wie etwa ein Goldschmied oder Erzgiesser. Es ist ferner nicht möglich, dass ein Künstler, dem es nie an Erfindungskraft gefehlt hat, zu einer Zeit, wo er sich dem 50. Lebensjahre nähert, Anleihen bei fremden Meistern macht. Nein, der Pseudogrünewald ist, das zeigen seine ersten Bilder mit aller Deutlichkeit, nicht ein alternder, sondern ein noch sehr junger Künstler. Auf Rechnung der Jugend sind auch die Fehler zu schreiben, die noch die nun folgenden, wohl um 1525 entstandenen Bilder zeigen, die h. Sippe und die sechs Heiligen in Aschaffenburg. So anziehend sie sind, sie würden noch besser wirken ohne die auffälligen Verstösse gegen die Linien- und Luftperspektive.

Kein einziges der bisher genannten Bilder des Pseudogrünewald trägt ein Künstlerzeichen. Da stossen wir beim Weiterschreiten mit dem Jahre 1525 auf eine Gruppe von Bildern, die durch die bekannte Schlange als Schöpfungen Lucas Cranach's gekennzeichnet sind und die doch die in den Bildern des Pseudogrünewald angeschlagene Weise so unmittelbar fortsetzen, alle seine Vorzüge und Schwächen so deutlich wiedergeben, dass wir gar nicht in Zweifel sein können: wir haben hier denselben Künstler vor uns. Das Zeichen der Schlange, und doch nicht Lucas Cranach! Wir stehen zunächst vor einem Rätsel.

Weiteren Aufschluss über die Persönlichkeit des Pseudogrünewald geben seine Holzschnitte. Zunächst sind von ihm alle Holzschnitte des Hallischen Heiligtumsbuchs von 1520 gezeichnet, die sich nicht als Eigentum des Wolf Traut ausweisen. Aber es giebt noch eine Menge anderer. Aus den Jahren 1520 bis 1524 kann ich von ihm in Leipziger und Wittenberger Drucken allein über 20 verschiedene Titeleinfassungen nachweisen, die zu den schönsten und phantasievollsten Erzeugnissen der Renaissance in Deutschland gehören. Einige sind bei Butsch, Bücherornamentik der Renaissance, nachgebildet (Tafel 89. 90. 91. — Tafel 92 ist ein schlechter Nachschnitt). Früheren Entwicklungsstufen des Künstlers gehören drei Titeleinfassungen an, die 1518 und 1519 in Drucken Melchior Lotter's in Leipzig vorkommen. Die beiden ersten sich sehr ähnelnden (1518) stellen Dichter an der kastalischen Quelle dar. Die dritte, vom Jahre 1519, ist die bekannte mit dem Engelkonzert, der h. Familie und der h. Dorothea, die jetzt als Titeleinfassung der im Erscheinen begriffenen grossen Weimarer Lutherausgabe verwendet wird (Butsch, Tafel 88). Bei diesen drei frühen Lotter'schen Einfassungen kann von Lucas Cranach noch viel weniger die Rede sein, als bei denen aus dem Anfang der zwanziger Jahre, in denen sich immerhin manches findet, was an die Weise erinnert, die wir bisher gewohnt waren als die Lucas Cranach's anzusehen. Mit welchem Rechte wir dies gethan haben, führen zwei Holzschnitte aus dem Jahre 1523 vor Augen, die Bildnisse des Königs Christian II. von Dänemark (Schuchardt II, S. 309 Nr. 177 u. S. 310 Nr. 178). Komponiert sind sie ganz in der Art der architektonischen Titeleinfassungen des Pseudogrünewald, nur dass hier das Bildnis die Stelle des Schriftfeldes einnimmt. Fast alle Motive, die dort gebraucht wurden, kehren hier ziemlich wörtlich wieder, ebenso dieselben auffälligen Verstösse gegen die Regeln der Perspektive. Sie *müssen* also von demselben Künstler herrühren. Dieser Künstler hat aber beide Bildnisse deutlich bezeichnet — mit der Cranach'schen Schlange, in derselben Form wie auf der 1525 beginnenden Bilderreihe. Also auch hier das Zeichen der Schlange und doch auch hier nicht Lucas Cranach! Wie wird sich das Rätsel lösen?

Vom Jahre 1509 an (nicht eher!) hat Lucas Cranach die ihm von Friedrich dem Weisen 1508 als Wappenbild verliehene Schlange mit Fledermausflügeln zur Bezeichnung seiner Werke verwendet, bis ins Jahr 1514 noch mit den Buchstaben L. C., von 1515 ab allein. Noch vor Ablauf des Jahres 1537 erfährt nun dieses in aller Welt bekannte Künstlerzeichen eine durchgreifende Veränderung: die aufrecht stehenden Fledermausflügel werden zu liegenden Vogelflügeln umgewandelt. Von da ab erscheint das Zeichen *nie* mehr in seiner früheren Gestalt. Was war nun der Grund zu dieser auf jeden Fall befremdlichen Änderung? Es muss damals etwas vorgefallen sein, das tief einschnitt in das Leben des alten Meisters, mehr vielleicht noch in den künstlerischen Betrieb seiner Werkstatt.

Am 1. Dezember 1537 (nicht 1536!) kam in Wittenberg die Nachricht an, dass am 9. Oktober in Bologna Hans (nicht Johann Lucas!) Cranach, der geniale älteste Sohn des Meisters Lucas, gestorben sei. Im Sommer 1537 hatte er Wittenberg verlassen, um wie so viele andere Künstler nach dem gelobten Land der Kunst, Italien, zu pilgern. Mit ihm war derjenige geschieden, der fast zwei Jahrzehnte lang die Leitung der Cranach'schen Werkstatt thatsächlich,

wenn auch nicht offenkundig, innegehabt hatte, da Meister Lucas seit dem Anbruch der Reformation infolge mancherlei Verpflichtungen zum eigenen Schaffen nicht mehr so viel Zeit fand wie früher. Und so gehört auch das Zeichen, das so viele der besten in der Zeit von 1525—1537 entstandenen Bilder tragen, nicht dem Vater, sondern seinem Sohne Hans an. Sehen wir doch genauer zu: von dem früheren Zeichen des Vaters, das deutlich doppelte Fledermausflügel zeigt, unterscheidet es sich sehr wohl durch das Fehlen eines Flügels und durch die kleinere, oft zierlichere Form. Als Hans Cranach schied, erlosch dies Zeichen, an seine Stelle trat das des Bruders, des jüngeren Lucas, der nun auch die Leitung der Werkstatt des Vaters übernahm.

Hans Cranach ist also der Pseudogrünewald, aber er ist zugleich auch der Schöpfer so vieler hervorragender Bilder, die als unbestreitbares Eigentum Lucas Cranach's d. Ä. gelten. Was der Kardinal Albrecht von Brandenburg in Wittenberg bestellt hat, ist wohl in der Hauptsache sein Werk, ganz sicher ist dies bei den drei Bildern, die den Kardinal als h. Hieronymus darstellen (1525 in Darmstadt, 1526 in Potsdam, Privatbesitz, 1527 in Berlin). Mit derselben Sicherheit lässt sich dies behaupten bei den meisten Parisurteilen, bei fast allen Bildern, die nackte Männer und Frauen in ähnlicher Weise zur Darstellung bringen, wie die sogenannte Wirkung der Eifersucht in Weimar und in der früheren Habich'schen Sammlung in Kassel, und die Satyrfamilie in Donaueschingen. Und alles, was nachweislich von derselben Hand geschaffen worden ist, wie diese Bilder, rührt von Hans Cranach her. Dazu kommen noch drei Kupferstiche und eine sehr grosse Zahl von Holzschnitten, sowie Handzeichnungen (viele in Erlangen).

So ist die Forschung jetzt plötzlich vor Aufgaben gestellt, von denen sie nichts geahnt hat. Nicht mehr die sogenannte Pseudogrünewaldperiode, sondern die Zeit, die allen klar erschien, bietet Schwierigkeiten aller Art. Denn bei jedem zwischen 1525 und 1537 entstandenen Bilde erhebt sich jetzt die Frage: Lucas oder Hans Cranach? Mit dem Beginn der dreissiger Jahre werden diese Schwierigkeiten aber um noch eine vermehrt: es ist genügender Grund zu der Annahme vorhanden, dass zu dieser Zeit auch schon Lucas d. J. angefangen hat, selbständig zu arbeiten. Deshalb sind vom ersten Auftreten Lucas Cranach's d. Ä. bis zum Tode Lucas Cranach's d. J. (1586) die Jahre 1530—1537 für den Forscher die kritischsten.

In Hinblick auf diese hier erörterten Fragen steht eigentlich die Cranachforschung noch auf einem unglaublich niedrigen Standpunkt. Möge die beginnende Cranachausstellung allen denen, die die Wahrheit lieben, die Augen öffnen und sie durch Zweifel zur Erkenntnis führen! *EDUARD FLECHSIG.*

PERSONALNACHRICHTEN.

Dresden. — Herr Dr. *Paul Herrmann*, Direktorialassistent an der Skulpturensammlung, ist zum Bibliothekar der Akademie ernannt worden.

DENKMÄLER.

Strassburg. — *Das Comité zur Errichtung eines Kaiser Wilhelm-Denkmals in Strassburg i. E.* hat einen Aufruf erlassen, in dem es sich an das ganze deutsche Volk mit der Bitte um Beiträge wendet und dazu auffordert, Vereinigungen zu bilden, welche die Sammlung der Beiträge in die Hand nehmen. Der Schatzmeister des Comités, Hofapotheker Muncke, der Vorsitzende, Landgerichtsdirektor von Bomhard und der Schriftführer, Kaufmann Cussler, sämtlich in Strassburg, sind jederzeit zu weiterer Auskunft bereit.

Rom. — Die wenn auch langsame Fortführung des Baues des *Victor Emanuel-Denkmals* ist neuerdings durch parlamentarische Bewilligungen sicher gestellt. Es sind für die nächsten vier Rechnungsjahre 8 Millionen bewilligt, von denen 3¼ Millionen dem Rechnungsjahr 1899/1900 zukommen sollen. Die Gesamtkosten des Denkmals sind auf 24½ Millionen veranschlagt. Von ihnen sind in den verflossenen zwölf Jahren für Preisausschreiben, Expropriationen, Schuppenbauten und die Reiterstatue 5½ Millionen verbraucht, weitere 5 Millionen sind verbaut. Die Niederlegungsarbeiten der letzten Wochen an der via Marforio lassen erkennen, dass, wie der westliche so jetzt auch der östliche nach dem Forum Trajanum gelegene Flügel- und Hallenbau weit gefördert ist. Graf Sacconi macht sich anheischig, bei richtigem Eingehen der noch zu verbauenden 14 Millionen das Denkmal in acht Jahren zu vollenden. Bei den riesenhaften Verhältnissen des letzteren — es nimmt einen Flächenraum von 16000 qm ein und erhebt sich zur Höhe von 63½ m — würde eine Bauzeit von zwanzig Jahren gar nicht hoch bemessen erscheinen. *v. G.*

Stuttgart. — Das Comité für ein *Denkmal für den verstorbenen Dichter J. G. Fischer* erlässt einen Wettbewerb mit drei Preisen von 1000, 500 und 300 M. -u-

St. Petersburg. — Das Börsencomité schreibt unter den Bildhauern und Architekten einen internationalen *Wettbewerb aus für eine Büste des Kaisers Alexander III.*, die im grossen Börsensaal zur Aufstellung gelangen soll. Den Architekten wird der Entwurf des architektonischen Hintergrundes als Aufgabe gestellt. Drei Preise von zusammen 1200 Rubel kommen für die Büste zur Verteilung, drei weitere von zusammen 800 Rubel für die Architektur des Hintergrundes. Einzusenden bis zum 1. (13.) Juni d. J. Das Preisgericht bilden die Herren Architekten Benois und Schröter, Maler Botkin und die Bildhauer Beklemmischeff, Harlamoff und Salemann. -u-

⊙ Zur Errichtung eines *Denkmals für Richard Wagner* in *Berlin* hatte sich zu Anfang vorigen Jahres ein Comité gebildet, das auch einen Aufruf zu Geldsammlungen erliess. Nach kurzer Zeit wurden jedoch die Sammlungen geschlossen und zwar unter der Begründung, dass ein Verehrer des Meisters, der ungenannt bleiben wollte, den zur Errichtung eines würdigen Denkmals erforderlichen Betrag — eine bestimmte Summe wurde nicht genannt — dem Comité zur Verfügung gestellt habe. War dadurch schon unter den Verehrern Richard Wagner's, die gern ihr Scherflein beitragen wollten, eine Verstimmung hervorgerufen worden, so wurde diese noch gesteigert, als bald darauf bekannt wurde, dass das Comité beschlossen hätte, einen Wettbewerb zwischen einer beschränkten Anzahl von Bildhauern — sechs

oder acht — zu veranstalten. Gegen diesen Beschluss hat nunmehr die Vereinigung Berliner Bildhauer in einer unter dem Vorsitz von C. von Uechtritz abgehaltenen Versammlung Stellung genommen. Es wurde geltend gemacht, dass es bei einem Denkmal dieser Art, das eine ungeahnte Fülle von Ideen erwecken kann, der deutschen Kunst zum Schaden gereichen würde, wenn nur eine beschränkte Anzahl von Künstlern zum Wettbewerb aufgefordert würde. Zur Erlangung eines wirklich hervorragenden Kunstwerkes wäre es unbedingt nötig, dass alle deutschen Bildhauer zu einer Vorkonkurrenz in Form von Skizzen eingeladen würden. Aus dieser Konkurrenz könnten leicht diejenigen Künstler zu einem engeren Wettbewerb ausgewählt werden, welche die besten Gedanken verkörpert hätten. In diesem Sinne wurde eine Resolution gefasst und der Vorsitzende beauftragt, sie dem Denkmalcomité zu unterbreiten.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Berlin. — Die Erwerbungen der Berliner Gemäldegalerie aus der Clinton-Hope-Sammlung. Seit der Zeit, da die Gemäldesammlung des Lord Francis Pelham Clinton-Hope im South Kensington-Museum zu London ausgestellt war, wurden diese Schätze von seiten der kaufkräftigsten und verwöhntesten Privatsammler umworben. Man hörte von fabelhaften Geboten auf einzelne Gemälde. Dass der Besitzer, ein jüngerer Bruder des Duke of Newcastle, der die Gemälde von seiner aus der schottischen Bankierfamilie Hope stammenden Mutter ererbt hatte, den Bilderbesitz zu verwerten wünschte, war gewiss. Doch standen der Veräusserung gesetzliche Bestimmungen entgegen. Endlich, im Sommer 1898, gab ein Gerichtsbeschluss das Erbe frei und acceptierte zugleich für den Besitzer das Angebot auf die 83 Bilder das von einem englischen Kunsthändler eingereicht worden war. Die Hope waren im 17. Jahrhundert nach Holland gegangen und hatten dort, wie man angegeben findet, zum Teil aus den Werkstätten der holländischen Meister selbst Gemälde gekauft. Die wichtigsten Erwerbungen wurden doch wohl im 18. Jahrhundert gemacht. Als die Hope gegen Ende des 18. Jahrhunderts sich zurück nach England wandten, war die namentlich an Werken der Feinmaler, der Genremaler unvergleichlich reiche Kollektion wohl im wesentlichen abgeschlossen. Waagen sah die Bilder in London, rühmte die Schätze nach Gebühr, machte aber ungünstige Bemerkungen über ihren Zustand, die in fast allen Fällen ganz unzutreffend sind. Längere Zeit wurde die Sammlung in Deepdeene aufbewahrt. In wenigen Monaten sind jetzt die Gemälde in alle Winde zerstreut worden, und England ist wieder in aller Stille ohne das Geräusch einer öffentlichen Versteigerung um eine seiner „historischen" Sammlungen ärmer geworden. Ein Pariser Rothschild hat sich den schönen „Pieter de Hoogh" der Sammlung gesichert, verschiedene hervorragende Stücke, wie die beiden „Metsu", die nicht ihresgleichen haben, sind in England geblieben, einiges ist nach Amerika gegangen. Durch energisches Eingreifen des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins in einem frühen Zeitpunkte konnte für Deutschland, für die Berliner Galerie ein nicht unwesentlicher Teil der Sammlung — sieben Gemälde — erworben werden. Noch sind die sieben Bilder im Besitze des Vereines, sollen aber — mit einer Ausnahme — nach und nach in den Besitz der Kgl. Museen übergehen, in deren Räumen — im letzten holländischen Kabinete — sie nunmehr ausgestellt sind. Die Auswahl wurde nach den Bedürfnissen der Berliner Gemäldegalerie getroffen, die ja nicht gerade reich an Werken der holländischen Kleinmeister des 17. Jahrhunderts ist. War Frans Hals durch einen glücklichen Zufall glänzend vertreten im älteren Bestande der Berliner Galerie, haben neuere Bemühungen namentlich dafür gesorgt, dass die beiden stärksten Individualitäten der Schule, dass Rembrandt und Ruisdael hier wohl verstanden und gewürdigt werden können, so war die Sammlung Suermondt nicht stark genug, um die Kunst der Hobbema, Cuijp, Terborch, Metsu und all der anderen so zu zeigen, wie es erwünscht wäre. Einige schmerzliche Lücken werden durch den Ankauf aus der Hope-Sammlung gefüllt. Erworben wurden: ein liebenswürdiges Bild des besten holländischen Malers der Aussenarchitektur, des *Jan van der Heijde* — von ihm war nichts in Berlin —, dann ein *„Nicolaes Maes"*, wie er sein soll, eines seiner frühen Bilder, ein altes Mütterchen beim Äpfelschälen, das schönste Bild vielleicht des *Adriaen v. d. Velde*, der freilich schon vertreten war, aber nicht so reich, so auf der Höhe seines Vermögens, dann ein besonders importantes Gemälde des *Jan Steen*, schliesslich der *„Delft'sche Vermeer"* der Sammlung. Dazu nahm man um so lieber zwei Landschaften des *Rubens*, als der vlämische Meister als Landschafter in Berlin gar nicht kennen gelernt werden konnte, und Gelegenheiten, diese Lücke zu füllen, bei der Seltenheit Rubens'scher Landschaften kaum noch erwartet werden durften. Die grössere der beiden Landschaften von Rubens ist dem Kaiser Friedrich-Museums-Verein von einem Londoner Herrn zum Geschenk gemacht worden. Das Bild des *Jan van der Heijde* zeigt auf kleiner Fläche ein harmonisches Beieinander von Baulichkeiten, die von einer Kirche beherrscht werden, landschaftlichen Motiven, Menschen und Tieren. Mit malerischer Silhouette, in einem kühlen, überaus durchsichtigen Tone stehen die Erdendinge gegen den hell leuchtenden Himmel. Die zierliche Durchführung, die jeden Backstein in der Mauer zur Geltung bringt, das sanfte Email der Farbe und die friedliche Stimmung teilt das Bild mit den besten Arbeiten des in seiner beschränkten Sphäre unbedingt herrschenden Meisters. Die reizenden Figuren werden (ob mit Recht?) dem Adriaen v. d. Velde zugeschrieben, der mit v. d. Heijden offenbar in nahen und engen Beziehungen stand. Das herrliche Bild des *v. d. Velde*, die „Farm" der Hope-Sammlung, die unter den Berliner Erwerbungen ist, lässt den Meister freilich um einen Grad kräftiger und männlicher erscheinen als der ihm wahlverwandte Architekturmaler. Die schöne „Hirschjagd" im Städel'schen Institut in Frankfurt a. M. ist aus dem Jahre 1666 datiert wie dieses „Gehöft", hat anscheinend ganz dieselben Masse und vielleicht waren die beiden Gemälde Gegenstücke. Die alte Frau von *Maes* schliesst sich in der Auffassung und in der koloristischen Behandlung eng an die bekannten Schöpfungen des Meisters in Brüssel und in Amsterdam an und ist wohl vor 1660 entstanden. Die Berliner Galerie besass kein unbezweifeltes Bild des Maes. Der *„Delft'sche Vermeer"* stammt aus der Sammlung Jan v. Loon und kam 1736 in Delft zum Verkauf. Das Gemälde gehört mit zwei ganzen Figuren und seinem köstlichen Stillleben schon zu den reichsten Kompositionen des Meisters. Das Braunschweiger, nicht ebenso gut erhaltene, nahe verwandte Gemälde ist freilich noch reicher, auch wohl interessanter in dem hübschen Genremotiv. In dem Fenster zur Linken prangt dieselbe bunte Wappenscheibe, die das Braunschweiger Bild schmückt. Das Fenster ist nach innen geöffnet, und ein reiner Lichtstrom dringt herein. An Farbenpracht, strahlender Helligkeit und Raumillusion hat das Gemälde kaum seinesgleichen. Der *„Steen"* ist auffallend bürgerlich sittsam. Eine kinderreiche Familie

scheint in einer weiten Wirtsstube das Tauffest des jüngst geborenen Kindes zu feiern. Links sind die Mutter, der Vater, die Grossmutter und einige Kinder zu einer Gruppe vereinigt bei der Wiege des Täuflings. Rechts die hübsche Gruppe zweier Kinder. Im Hintergrunde, im Halblicht ein Tisch mit einer schmausenden und pokulierenden Gesellschaft. In der Durchführung ist Steen nicht oft so gleichmässig sorgsam und gewissenhaft wie in diesem reichen Bilde. Die Färbung hält, was viel bedeuten will, sogar die Nachbarschaft des „Vermeer“ aus. Die beiden Landschaften von *Rubens* sind sehr verschiedener Art. Das kleinere Bild ist eine überaus geistreich und frisch gemalte Skizze, golden im Ton, höchst leuchtend, in der Erfindung ziemlich einfach. Die Bedeutung der grösseren, in der Färbung etwas schweren Landschaft liegt durchaus in der kühnen Gestaltung der von erregter Brandung umfluteten bergigen Landzunge. Bolswert hat diese grandiose heroische Ansicht gestochen mit dem Titel „Der Schiffbruch des Äneas“, und möglicherweise hat Rubens das Bild nur als Vorlage für diesen Stich gemalt. Die niederländische Abteilung der Berliner Gemäldegalerie erscheint im Niveau durch die Ankäufe aus der Clinton-Hope-Sammlung merklich erhöht.

Düsseldorf. — Die *Frühjahrsausstellungen* sind heuer, wie der Frühling selbst, frostig und unerfreulich. Es ist ja schliesslich kein Wunder. Wir hatten hier im Laufe eines Vierteljahres nicht weniger als vier Ausstellungen. Um Weihnachten die des Lukas, im Februar die der neuen „Vereinigung von 1899“, nun die beiden Märzausstellungen in der Kunsthalle und bei Schulte. Zu Pfingsten soll dann noch die übliche Pfingstausstellung des Kunstvereins folgen, da kann es denn nicht ausbleiben, dass die einzelnen Ausstellungen quantitativ — was ja kein Unglück ist — aber auch qualitativ zurückgehen. Der letzte Grund dieser Zersplitterung des Ausstellungswesens, die nicht nur die Aussteller, sondern auch die Besucher ermüdet, und namentlich die letzteren abschreckt, sind die schon oft besprochenen ungünstigen Ausstellungsverhältnisse. Die inneren Gegensätze in der Künstlerschaft sind ja in den letzten Jahren bedeutend abgeschwächt worden. Die Jury ist bei den Älteren etwas strenger und bei den Jüngeren sehr viel milder geworden, und so berühren sich denn die Extreme mehr wie je. Über die Ausstellung der 1899er ist hier schon berichtet worden. Ihr Eindruck war frischer gewesen, als selbst der der diesjährigen Veranstaltung der „Freien Vereinigung“. Beachtenswert wie immer sind hier die Arbeiten von *Walther Petersen,* besonders sein im Auftrag der Kunsthalle gemaltes Bildnis Oswald Achenbach's. Es ist dem gewandten und begabten Künstler gelungen, ein Porträt des greisen Meisters der Landschaftsmalerei zu schaffen, das wohl den weitestgehenden Ansprüchen genügen dürfte. Höchst elegant im Arrangement sind von ihm noch einige Damenbildnisse. *Otto Heichert's* Porträts sind derber und männlicher, dabei rücksichtsloser in Bezug auf die künstlerische Auffassung und die technische Behandlung. Dass es Heichert aber, wenn es ihm darauf ankommt, auch versteht, höchst feine koloristische Bildwirkungen in seinen Porträts zu erzielen, beweist das Bild eines Knaben in ganzer Figur. Recht ansprechende, aber nicht eigentlich hervorragende Bildnisse kamen noch von *Schneider-Didam, Reusing, Schwartzer, Vezin* und *Böninger.* Unter den Landschaften, die fast die ganze übrige Ausstellung ausmachen, fallen die koloristisch sehr starken, ganz subjektiv gestimmten Bilder von *H. Herrmanns* auf, der unter den jüngeren Landschaftsmalern immer entschiedener an die Spitze tritt. Prof. *O. Jernberg* hat diesmal nur kleinere Bilder ausgestellt, die aber angenehmer wirken, als seine grossen, zuweilen etwas gewaltsamen Landschaften. *Mühlig, E. Kampf, G. v. Bochmann* sind gut und reichlich vertreten. Recht fein ist eine Marine von *Heimes* und zwei italienische Motive von *Neuhoff. Lins* ist mit seinen stimmungsvollen Kuhbildern beinahe zu den Tiermalern zu rechnen, von denen *Appel* mit seinem „Tiger im Schnee“ und *Pfannekuchen* mit einem Stillleben (Reh) zu erwähnen wären. Pfannekuchen zeigt seine Vielseitigkeit noch in einer recht originellen kleinen Porträtskizze und in einer kräftig modellierten, plastischen Porträtbüste. — In der Kunsthalle finden sich die wohlbekannten Namen der älteren Düsseldorfer Landschaftsschule mit ihren ebenso wohlbekannten Bildern. *Oswald Achenbach's* „Neapel“ ist von erstaunlicher Frische und Leuchtkraft des Tons, *Petersen-Flensburg* nähert sich der Freilichtmalerei immer mehr, ohne dabei gelegentlich auf starke koloristische Wirkungen zu verzichten. Sehr schön ist das grosse Bild eines noch jungen Malers *W. Fritzel* „Unter Eichen“; es ist vielleicht neben Oswald Achenbach's Bild das Beste, was die diesjährige Kunstausstellung aufzuweisen hat. Sehr eigenartig ist auch das Genrebild eines ebenfalls jungen Künstlers *Ad. Schönnenbeck* „Nicht zu dick“. Eine gewisse Schwere des Tons beeinträchtigt die farbige Wirkung, doch ist die sorgsame Ausführung und die Sicherheit der Charakteristik vielversprechend. Professor *Kröner's* Tierbilder in Öl und Aquarell sind immer von gleicher künstlerischer Frische, ebenso ist ein grosses Stillleben seiner Gattin Frau *Magda Kröner* beachtenswert. Gute Landschaften bezw. Marinen, die aus dem allgemeinen Niveau sich etwas erheben, sandten *Morten-Müller, Ritzau, Dorn, Günter, H. Hartung, Graf Merveldt, Schlüter.* Das Figurenbild ist auch hier in nennenswerter Weise nicht vertreten, zu beachten wäre etwa *Baur jr.* mit seinem „Abschleppen holländischer Ruderboote“ und *Fagerlin* mit seinem holländischen Genrebild „Eifersucht“.

P.

Aachen. — Das städtische Suermondt-Museum veranstaltet im Mai und Juni d. J., in der Fremdensaison, eine *Sonderausstellung von modernen Bronzen,* welche kleine Plastik (Statuetten, Büsten, Reliefs), ferner Plaketten und kunstgewerbliche Gegenstände aller Art umfassen soll. Nach den bisherigen Anmeldungen wird die französische, belgische, Berliner, Münchener und Wiener Bronzeplastik gut vertreten sein, so dass ein sehr interessantes Bild der modernen Leistungen auf diesem Gebiete zu stande kommen dürfte. Die Dauer der Ausstellung ist auf sechs Wochen berechnet, die Einsendungen sind für Anfang Mai erwünscht. Nähere Auskunft erteilt der Museumsdirektor Dr. Kisa.

A. R. *Berlin.* — Bei *Keller & Reiner* ist für den Monat April eine eigenartige Ausstellung veranstaltet worden, die ausschliesslich Werke von Damen enthält. Es sind ihrer fünfzehn. Wer sich aber danach eine Vorstellung machen wollte, wie man sie gewöhnlich mit den Werken malender Damen verbindet, der würde sich gewaltig täuschen. Die Damen, die sich an dieser Ausstellung beteiligt haben, nehmen es an Radikalismns der Naturanschauung und der Ausdrucksweise mit den kühnsten Naturalisten männlichen Geschlechts auf. Man möchte glauben, dass sie alle mehr oder weniger den Einfluss Liebermann's erfahren hätten, dem einige sogar durchaus Ehre machen. In weiteren Kreisen bekannt sind bereits die Bildnismalerin *Olga von Boznanska* in München, die auch in Paris Studien gemacht hat, die Berliner Landschaftsmalerin *Anna Gerresheim* und die Stilllebenmalerin *Rose Plehn-Lubochin,* die im vorigen Jahre zugleich mit O. von Boznanska in der Münchener Secession ausgestellt hat. Diese Künstlerinnen, mehr aber noch die

Bildnisse und Studienköpfe, Landschaften, Blumenstücke und Interieurs mit Figuren von *H. Weiss* in Berlin, die mit roher, bisweilen nur auf Untermalung beschränkter Skizzenhaftigkeit die Neigung verbindet, den Ton alter Bilder nachzuahmen, die Zeichnungen von *Käthe Kollwitz*, die Landschaften und Genrebilder von *Esther Booth* in Berlin und ein südlicher Meeresstrand mit badenden Mädchen, eine mittelmässige Nachahmung Böcklin's, von *S. von Schewe* in München geben der immer mehr hervortretenden Meinung, dass sich unter der Schutzmarke eines genial thuenden Naturalismus ein seichter Dilettantismus in bedrohlicher Weise breit mache, neue Nahrung. Wirkliche künstlerische Begabung, die eine günstige Entwicklung erwarten lässt, scheinen nur die Münchnerin *Margarethe von Kurowski*, die mit dem nur anspruchslos als „Studie" bezeichneten Damenbildnis vertreten ist, das schon auf der vorjährigen Ausstellung der Münchener Secession zu sehen war und durch seinen pikanten, aus der Dämmerung hervorleuchtenden goldigen Ton auffiel, und die Berlinerin *A. Bernhardi* zu haben. Die mit markigem Pinsel derb und energisch hingestrichenen Herrenbildnisse der letzteren machen, wir wissen nicht, ob mit oder ohne Absicht, den Eindruck, als ob die Malerin ihrer sichtlich sehr wahrhaftigen Charakteristik einen leichten satirischen Zug beigemischt hätte. Das Wunderlichste der ganzen Ausstellung sind die von *C. Siewert* herrührenden kleinen Bildwerke in rotem Thon (sitzende Figürchen und Gruppen), die von dem Franzosen Rodin inspiriert zu sein scheinen, aber selbst dessen verwegenste Leistungen an Formlosigkeit noch übertreffen.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

⊙ Für den Geschäftsbetrieb der *Berliner Secession* ist unter dem Namen „Ausstellungshaus der Berliner Secession" eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung mit einem Stammkapital von 20 000 M. begründet worden. Geschäftsführer sind die Maler Prof. *Max Liebermann* und *Walter Leistikow.*

Berlin. — Kunstgeschichtliche Gesellschaft. In der Sitzung am 24. Februar sprach Herr Dr. *Ad. Goldschmidt* über eine *„Renaissanceregung in Rom zur Zeit Gregors VII."* Unter den mittelalterlichen Fresken im Lateranischen Museum fällt eine Gruppe von Fragmenten auf, die völlig antiken Charakters nur durch den Stil der zwischen ihren Ranken, Vasen und Delphinen vorkommenden Figuren als Werke des 11. Jahrhunderts kenntlich sind. Ihr Ursprungsort ist die jetzt völlig erneuerte Kirche S. Nicola in Carcere, eine der 18 Diakonien Gregors, an deren Stelle sich die Sage der Pietas Romana knüpft. Die unter jenen Fragmenten noch erhaltenen Brustbilder der Propheten, von Guirlanden eingeschlossen, werden schon 1591 mit anderen Malereien der Kirche in einem Brief des Ciacconio an Kardinal Fed. Borromeo erwähnt. Es sind dekorative Motive, die man zweifellos altchristlichen Mosaiken und Katakombenmalereien entlehnt hat. Die Geschichte der Kirche verzeichnet einen Neubau zwischen 1088 und 1128; mit den Sotterranei, denen jene Reste entstammen, wird man die Dekoration vermutlich begonnen haben. Die Fresken in S. Clemente sind in derselben Zeit entstanden, kurz vor Zerstörung der Kirche durch die Normannen 1084. Auch sie zeigen antikisierende Ornamente. Ein früheres Beispiel besitzt Rom nicht, ähnliches findet sich in S. Pudenziana, und in den Fresken zu Nepi, die nachweislich auf römische Künstler zurückgehen. Im Thorbau von S. S. Vincenzo ed Anastasio (alle tre fontane), in der Krypta zu Anagni finden sich ähnliche reich wechselnde Muster. Auch in den Mosaiken, so in S. Clemente, ist dies Rückgreifen auf antike Vorbilder zu beobachten. — Die Plastik der Zeit enthält antike Einflüsse, wie sie sich u. a. an den Ciborien äussern: an Stelle der Bögen tritt ein antiker Architrav; der Name des Marmorarius Paulus steht mit dieser Neuerung in Verbindung. Auch in Architektur und Ornamentik dringen überall antike Elemente ein: einzelne Bauglieder wie delphingeschmückte Kapitäle u. ä. sind eigentlich Vorahnungen der Renaissance. In Spoleto, in und um Viterbo, in Oberitalien und Toskana äussert sich die gleiche Strömung; ihr Hauptort wird durch den Reichtum antiker und altchristlicher Vorbilder Rom. Seitdem im 6. Jahrhundert alles künstlerische Leben aufhörte, zeigen sich jetzt zum erstenmal wieder neue treibende Kräfte. — Danach sprach Herr *Eugen Schweitzer* über ein *Madonnenbild des Andrea Solario im Berliner Privatbesitz.* Aus der Sammlung des Col. Henckey-Beaulieu ist dies Bildchen erworben, das bei dem überwiegenden Reichtum Englands an lombardischen Bildern für Berlin um so willkommener sein muss. Die Nachrichten über Solario's Leben fliessen nur spärlich und müssen durch seine Bilder ergänzt werden. Andrea's Bruder Cristoforo, der bei dem Mailänder Dombau thätig eingriff und schliesslich Mantegazza in der Leitung ersetzt, hat ihn wohl zuerst unterrichtet; man darf das aus seinem Beinamen del Gobbo (nach dem verwachsenen Bruder) und der übertriebenen plastischen Modellierung seines frühesten Werkes schliessen. Dazu kommen starke Einflüsse von Bramantino, die sich in Anklängen und Entlehnungen äussern. Mit den meisten Lombarden hat er die Wandlungen von herben eckigen zu freibewegten Gestalten mitgemacht, für die Lionardo allen den Blick erschloss. In den Jahren 1490—1493 war er mit seinem Bruder in Venedig, doch kann man aus der Aufschrift Mediolanensis in späteren Werken wohl auf eine Wiederholung dieser Reise schliessen. Ein Aufenthalt in Frankreich, wohin ihn der Kardinal d'Amboise berief, fällt in die Jahre 1507—1509. Doch ist mit dem in der Revolution zerstörten normännischen Schloss, das er ausschmückte, jede Spur seines Wirkens dort verloren gegangen. 1514 hat er wahrscheinlich Lionardo's Abendmahl kopiert in dem Fresko, das aus dem Monastero des Castellazzo nach S. Maria delle Grazie übertragen ist; vielleicht gehören ihm die Zeichnungen der Köpfe in Weimar an. — Zwischen 1517 und 1520 entstand die Himmelfahrt Mariae in der Certosa von Pavia, sein letztes Werk. — Unter wechselnden Einflüssen entwickelt, bildet er besonders seine Farbenskala immer reicher aus, doch tragen die von ihm bevorzugten Emaillasuren viel dazu bei, seinen Werken den Charakter von Glätte und Kälte zu geben. Trotzdem ist er innerhalb der lombardischen Schule neben Lionardo der grösste Techniker.

VERMISCHTES.

Basel. — Eine *Jakob Burckhardt-Plakette* ist von einem jungen, talentvollen Schweizer Künstler, *Hans Frei* aus Basel, einem Schüler Roty's in Paris, geschaffen worden. Sie misst 9×13 cm und wird in Bezug auf die künstlerische Feinheit der Modellierung und die Ähnlichkeit, als ein sehr gelungenes Kunstwerk bezeichnet. -u-

Dresden. — Zwei *Entwürfe* zu dem neuen *Ständehaus* von Wallot sind gegenwärtig in Lageplänen und plastischen Modellen im alten Brühl'schen Palais ausgestellt. Entwurf A erhält die berühmte Terrasse in ihrer Länge zwar, verschmälert sie aber und nimmt ihr die pittoreske Erhöhung nebst den Bäumen weg. Den Freunden der Brühl'schen Terrasse kommt eine solche Nivellierung und Ernüchterung des schönsten Merkmals der Stadt Dresden keineswegs ent-

gegen. Nach Entwurf B wird der vordere Teil der Terrasse abgetragen und die Treppe demnach zurückgesetzt, aber immerhin verdeckt die Treppe noch den unteren Teil von *völlig einem Drittel* des Ständehausbaues! Beide Entwürfe sind demnach unglückliche Vermittelungsversuche, da sie weder eine freie Schauseite ermöglichen noch die Terrasse in ihrer schönen Gestalt erhalten. Für jeden Verständigen ist wiederum der Beweis gebracht, dass die Aufgabe unlösbar ist und das Ständehaus, um künstlerischen Zwecken Rechnung zu tragen, durchaus an einer anderen Stelle errichtet werden muss. Aus den kleinen Modellen geht zudem nicht genügend deutlich hervor, dass der grosse Neubau den Schlossplatz mit Schloss und Kirche erdrücken, und das Elbuferbild durch einen neuen Missgriff in den Grössenverhältnissen, genau wie das Finanzministerium, stören wird. *H. W. S.*

Dresden. — Die *Tiedge-Stiftung* in Dresden teilt mit, dass Bürgermeister Dr. *Nake* mit Ende des Jahres 1898 aus dem Verwaltungscomité aus Gesundheitsrücksichten ausgeschieden ist. An seine Stelle wählte das Comité den Bürgermeister *Leupold* zum Mitgliede und übertrug ihm den Vorsitz. Im Jahre 1898 standen 71547,73 M. für Stiftungszwecke zur Verfügung. 17412,25 M. wurden davon verausgabt, während der Rest von 54135,48 M. für künstlerische Zwecke verfügbar gehalten und einstweilen zinsbar angelegt wurde.

VOM KUNSTMARKT.

Paris. — Am 20. März wurden im *Hôtel Drouot Zeichnungen des 18. Jahrhunderts versteigert.* Nr. 6. *Boucher,* Mädchenbüste 2500 Frks. — 48. *Lavreince,* Die Modistinnen 2150 Frks. — 49. *Derselbe,* Die Rückkehr zur Tugend 1520 Frks. — 39. *Gravelot,* Acht Zeichnungen zu Boccaccio 1680 Frks. — 108. *Nach Watteau,* Esconte d'équipages 2100 Frks. — 109. *Franz. Schule,* Zwei Bettler 2750 Frks. — Bei der *Versteigerung des Nachlasses von Eugène Boudin* erzielten nur zwei Bilder bemerkenswerte Preise. Nr. 75. Hagelwetter aus Nordwest 2400 Frks. — Nr. 97. Ansicht von Venedig 3600 Frks. Einige andere erreichten 1000—1500 Frks. Gesamterlös 85675 Frks. *G.*

London. — Am 25. März verauktionierte *Christie* Bildersammlungen von *Sir R. Westmacott,* des verstorbenen *Mr. Froadwood* und *Leigh.* Hohe Preise wurden für die besseren Objekte bezahlt, so namentlich: *Q. v. Brekelenkam,* ein Interieur, 7770 M. (Agnew). „Der Violoncellist", von *Le Duc,* 8190 M. (Molyneux). Porträt einer Dame von 1634 von J. van Ravesteijn 12600 M. (Agnew). „Ansicht von Scheveningen", von *Salomon Ruysdael,* 17600 M. (Martin Colnaghi). Porträt der Gräfin von Manchester, von *van Dyck,* 5200 M. (Smith). „Le Déjeuner dans la forêt", *französische Schule,* 12600 M. (Coureau). *F. Boucher,* ein junges Mädchen in blauem und weissem Anzuge, zu ihrer Seite ein Knabe, bez. 1766, erzielte 22050 M. (Agnew). „Fête Champêtre", Louis XV. und Madame Carnage tanzen auf der Terrasse in Versailles, 27 × 40½ engl. Zoll, von *Lancret* auf den Deckel eines Spinetts gemalt, 51450 M. (A. Wertheimer). Eine Landschaft, *Schule von Lancret,* 5880 M. (Hodgkins). *Oudry,* Selbstporträt, 5040 M. (Hope). „Das Hochzeitsfrühstück", von *J. B. Pater,* 10500 M. (Hamilton). „L'Accordée du Village", 22½ × 31 engl. Zoll, von *A. Watteau,* 26250 M. (Gibbs). *G. Morland,* Landschaft, 1794 bezeichnet, 7100 M. (A. Smith). „Christus vor der Geisselung", *Rembrandt* zugeschrieben, 6930 M. (Jeffrys). Schule von *van Eyck,* Anbetung der heiligen drei Könige, nebst 2 Flügelbildern, darstellend St. Jacob von Compostella und St. Hubertus, 10½ × 14 engl. Zoll, 9240 M. (Colnaghi & Co.). Die Jungfrau Maria (nach dem Katalog von *Murillo*), mit einem Certifikat der Akademie von San Ferdinando in Madrid, 62 × 42 engl. Zoll, 4000 M. (Martin). *v. S.*

München. — Nach den Erfahrungen auf der Auktion Hirth sah man *der am 20. März bei Helbing in München stattgefundenen Versteigeruug von Höchster Porzellan aus Frankfurter Privatbesitz* mit einer gewissen Spannung entgegen; doch brachte die Auktion in Bezug auf die Höhe der erzielten Preise nur wenig Überraschendes. Keine der Nummern ging über die — gegenwärtig allerdings hohen — Händlerpreise hinaus. Die Sammlung, die 41 Nummern Höchster- und 22 Dammer-Figuren umfasste, war längere Zeit im *Frankfurter Kunstgewerbemuseum* ausgestellt gewesen. Dieses erwarb auf der Auktion die beiden besten Gruppen: „Amor und Psyche" (Nr. 2) und „Schäferscene" (Nr. 18) — erstere zu M. 600, letztere zu M. 1090. Das *Germanische Museum* ersteigerte die bekannten Figuren des Sultans und der Sultanin zu M. 610, den „Knaben im Grase sitzend" (Nr. 23) zu M. 150 und das Service Nr. 42 zu M. 100. Von den übrigen Stücken, die grösstenteils in die Hände der Händler übergingen, seien folgende erwähnt: Der Calvarienberg (Bemalung spät!) M. 1200. — Nr. 8 (Das kleine Liebespaar) M. 370. — Nr. 11 (Kostümiertes Liebespaar) M. 235. — Nr. 12 (Musikant und Geliebte) M. 650. — Gruppe Nr. 13 M. 345. — Nr. 16 M. 330. — Nr. 17 M. 400. — Nr. 19 M. 300. — Nr. 24 M. 410. Von den Einzelfiguren seien notiert: Nr. 32 M. 165. — Nr. 35 M. 110. — Nr. 38 M. 175. — Nr. 39 M. 200. — Nr. 41 M. 110. — Die seltene *Dammer* Chinesengruppe brachte M. 470; die Dammer Einzelfiguren erzielten im Durchschnitt M. 20—40.

† *Stuttgart.* — Vom 1. bis 4. Mai findet bei *H. G. Gutekunst* eine grosse *Versteigerung von Kupferstichen, Radierungen und Holzschnitten alter Meister* statt. Der mit Lichtdrucken nach den interessantesten Blättern ausgestattete Katalog zählt nicht weniger als 1499 Nummern. Zur Versteigerung kommen ausser wertvollen und seltenen Blättern der verschiedensten Schulen und Meister, wie *Cranach, Dürer, Meister E. S., Schongauer, Zasinger, C. v. Oostsanen, Rembrandt, Rubens, Visscher, Campagnola, Pollajuolo, Raimondi* u. s. w. der kostbare und interessante Stich des *Maso Finiguerra „der Gang nach Golgatha"* (Nr. 507), von dem nur noch ein zweites vollständiges Exemplar im British Museum bekannt ist, eine *Sammlung von Niellen,* darunter viele bis jetzt unbekannte Blätter, ferner frühe *Farbdrucke von d'Agoty und Lasinio, Schwarzkunstblätter von Thomas von Ypern* u. a., *Schabkunstblätter von Ridinger, Schwarz- und Buntdrucke der englischen und französischen Schule des 18. Jahrhunderts, Werke von Drevet, Edelinck, Masson, Nanteuil.* Ferner *Napoleana, Seeschlachten, Porträts, Ansichten* und *Historische Darstellungen* der *verschiedensten Länder.* Wir werden über den Verlauf der interessanten Auktion ausführlich berichten.

† *Amsterdam.* — Die bekannte Firma *Frederik Muller & Comp.* wird in diesem und den nächsten zwei Jahren eine Reihe von Auktionen veranstalten, in denen die reichhaltigen *Kunstsammlungen* der *Schlösser* zu *Heeswijk und Nemerlaer* unweit Herzogenbusch in Holland zur Versteigerung kommen. Das Schloss Heeswijk ist seit mehreren Generationen bereits im Besitze der Familie van den Bogaerde und im Laufe dieser Zeit haben sich zahlreiche Kunstgegenstände dort angehäuft, die von künstlerischem und historischem hohen Werte sind. Die *erste Auktion* soll bereits im Juli dieses Jahres stattfinden und wird den *Waffensaal* umfassen. Es sind mehr als 2000 Stück, die vom Mittelalter

bis in die neuere Zeit reichen, darunter 4 vollständige Rüstungen für Mann und Pferd und eine überaus kostbare, mit Gold eingelegte Stahlrüstung. In den späteren 5 oder 6 Auktionen kommen dann die anderen Kunstgegenstände unter den Hammer. Es sind, um nur einen flüchtigen Überblick zu geben: Gemälde der holländischen Schule, meist Porträts, Bildhauerarbeiten, Kirchliche Altertümer aller Art, Porzellane und Fayencen, Glas-, Gold- und Silberarbeiten, Musikinstrumente, Metallarbeiten (Schmiedearbeiten und Folterwerkzeuge), alte Möbel und Einrichtungsgegenstände, meist holländischen Ursprungs, Sammlungen von Münzen und Medaillen, Bücher, Manuskripte u. s. w. Beschreibende Kataloge mit Illustrationen sind in Arbeit, der erste mit der Waffensammlung wird noch im April erscheinen. Nicht illustrierte Kataloge sind gratis zu beziehen, während der grosse illustrierte Katalog (5 bis 6 Teile einzeln M. 4) zu M. 15 verkauft wird.

Frankfurt a. M. — Bei *Rudolph Bangel* kommt am 2. Mai die *Gemäldesammlung* des verstorbenen *Kgl. sächsischen Gesandten Wirkl. Geheimrat Excellenz von Fabrice* in München, sowie die des Dr. med. *Gustav Krauss* in Darmstadt zur Versteigerung, daran anschliessend eine Kollektion von Aquarellen und Zeichnungen moderner Meister. Ein illustrierter Katalog wird demnächst erscheinen.

Zur Beleuchtung einer Kritik des Herrn Adolfo Venturi. Es thut mir ausserordentlich leid, dass ich die III. Auflage des Allgemeinen Künstlerlexikons nicht zu dem machen kann, was sie sein sollte, sogar nicht einmal das erreichen kann, was ich selbst unter günstigeren Umständen erreichen würde. Da tröstet es mich wenigstens etwas, dass die Kritik, soweit sie mir zu Gesicht gekommen ist, stets freundliche Anerkennung gehabt hat für das, was ich zu leisten vermochte, und dem Buch lobend entgegen kommt. Hiervon muss ich allein Herrn Adolfo Venturi ausnehmen, der in zwei Besprechungen (die letzte in *Arte*: (1898) Fasc. X—XII p. 470) die Arbeit vollständig herunterreisst. Er hat etwa ein Dutzend bis 20 *grobe Versehen* entdeckt und daraufhin das ganze Werk mit seinen vielen 100000 Daten als schon beim Erscheinen veraltet, als eine „bella raccolta di errori" gebrandmarkt. Ausserordentlich niedergeschlagen hatte ich die Absicht, wenigstens gegen den gehässigen Ton dieser Kritik Einspruch zu erheben, da fiel es mir glücklicherweise ein, dass es vielleicht doch gut wäre, einigen dieser *groben Versehen* nochmals nachzuforschen. Bei den ersten zwei angeblich thatsächlichen Irrtümern, die ich nachprüfte, fand sich, dass die neueste, unter Bode's Verantwortlichkeit und *nach* meinem Hefte, erschienene Auflage des umgearbeiteten Berliner Galerie-Katalogs *meiner*, nicht Herrn Adolfo Venturi's, Meinung sei. Nun prüfte ich zwei angeblich meschine Zuschreibungen, und siehe — meine Angaben deckten sich mit denjenigen der neuesten, siebenten Ausgabe des von Bode-Fabriczy etc. herausgegebenen „Cicerone"! Es hat mich einigermassen getröstet, mich auf der Höhe der besten Leistungen der deutschen Wissenschaft von 1898 zu finden, und bin ich mit dem Gesagten auch vielleicht der Mühe überhoben, auf Herrn Adolfo Venturi's Kritik näher einzugehen.

HANS WOLFGANG SINGER.

Inhalt: Die Lösung der Pseudogrünewald-Frage. (Zur [illegible] der Cranach-Ausstellung in Dresden.) Von Ed. Flechsig. — Dr. P. Hermann. Kaiser Wilhelm-Denkmal in Strassburg; Victor Emanuel-Denkmal in Rom; Wettbewerb für ein Denkmal für J. G. Fischer in Stuttgart; Wettbewerb für eine Büste des [illegible] in St. Petersburg; Denkmal für Richard Wagner in Berlin. — Die Erwerbungen der Berliner Gemäldegalerie aus der [illegible]; Frühjahrsausstellungen in Düsseldorf; Ausstellung von modernen Bronzen im Suermondt-Museum in Aachen; Ausstellung bei Keller & Reiner in Berlin. — Berliner Secession; Kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin. — Jakob Burckhardt-Plakette von H. Frei; Entwürfe zu dem neuen Ständehause in Dresden; Tiedge-Stiftung in Dresden. — Ergebnisse Pariser Kunstauktionen; Ergebnisse Londoner Kunstauktionen; Ergebnisse einer Versteigerung von Höchster Porzellan in München; Auktion bei H. G. Gutekunst in Stuttgart; Auktion bei Frederik Muller & Co. in Amsterdam; Auktion bei Rud. Bangel in Frankfurt a. M. — Zur Beleuchtung einer Kritik des Herrn Adolfo Venturi. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstrasse 15.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 23. 27. April.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE FRÜHJAHRS-AUSSTELLUNGEN DER SECESSION UND DES KÜNSTLERHAUSES IN WIEN.

Wenige Tage nacheinander sind die zwei „grossen" Wiener Ausstellungen eröffnet worden.

Das Gebäude der „Vereinigung bildender Künstler Österreichs" wurde so total umgeändert im Innern, dass der Eintretende es kaum wiedererkennt. Architekt *Olbrich* hat den Mittelsaal fast viereckig gemacht und mit einfachen Mitteln — durch ausgiebige Verwendung von Wandverkleidungen in weiss, hellgrün und gold — in eine Art Triumphhalle verwandelt. Rundbogen an der Vorder- und Hinterwand, letztere durchbrochen. In die erstere eingesetzt eine interessante Vorstudie zu einem Mosaikbild von *Alfred Roller*, der diesmal auch das Secessionsplakat entworfen hat, eine Wasserfläche darstellend, an deren Horizont ein grosses Gestirn aufgeht, das seinen gelben Reflex im blauen Wasser spiegelt. Das Gemälde Roller's ist für das Bogenfeld des Thores an der neuen Breitenfelder Kirche bestimmt und stellt die Bergpredigt dar. Die Köpfe sind auf Goldgrund gemalt, sehr interessant und ausdrucksvoll und in einer Technik des Farbenauftrags in viereckigen Flecken, welche die Wirkung von eingelegten bunten Steinen auf das täuschendste nachahmt. Man darf auf die Ausführung dieser schönen Aufgabe gespannt sein.

Diesem christlichen Weihebild gegenüber tritt das Heidentum in Gestalt des Marcus Antonius auf, den Bildhauer *Strasser* in einem Wagen fahrend darstellt, welcher von drei gezähmten Löwen gezogen wird. Eine Löwin führt der Imperator noch ausserdem „an der Leine" neben dem Wagen. Die überlebensgrosse Gipsgruppe ist von machtvoller Wirkung und soll in Bronze gegossen an einem öffentlichen Platz aufgestellt werden, vielleicht zwischen den beiden Hofmuseen oder im Wiener Volksgarten, neben dem Theseustempel. Als Monumentalplastik dürfte sie Strasser's bisher bedeutendste Arbeit sein. Neben dieser Kolossalgruppe ist noch mancherlei interessante kleinere Plastik, vornehmlich in Porträt und Reliefporträt, vorhanden. Die Russin *Feodorowna Ries* bringt eine ganze Reihe sehr fein und scharf charakterisierter Marmorbildnisse, darunter das Porträt (in Laaser Marmor) des Bildhauers Professor Ed. Hellmer, der das Schindler-Denkmal im Stadtpark geschaffen hat. Es ist ein sehr energisches, individuelles Talent, über das die Künstlerin verfügt, welches sonst sich in freier Phantasie am liebsten bewegt. Von Auswärtigen hat *Albert Bartholomé*, *Rodin* (Gipskopf von Rochefort), *Prinz Troubetzkoy* mit einer Reihe seiner charakteristischen, skizzenhaft-malerischen „Momentaufnahmen" von Menschen und Tieren (darunter eine allerliebste Gruppe von einem Kinde, das einen Hund liebkost) und *Saint Marceau* beigetragen. Letzterer eine Satyrherme, von einem Mädchen inbrünstig umarmt (à la Rops), und eine allerliebst pikante Porträtbüste in Marmor von unbeschreiblichem Reiz. Ein in ähnlichem Geiste empfundenes Bild ist das im „gelben Saal" aufgehängte, etwas japanisierte aber unendlich zart getönte, hellschimmernde „Gartenbild" mit dem Titel: „Phantasie". Luftige Elfengestalten heben und breiten ihre Gewänder aus wie Schmetterlingsflügel, in einen feinen, blaugrüngrauen Nebelschleier gehüllt. Was für eine Anmut hat der Franzose *Roger Guillaume* in diese Gestalten gezaubert. Die Grazie, mit der die Mädchen die Lampions schwenken, ist nur romanischen Künstlern gegeben. Das Ganze wirkt wie eine „Materialisation von Schmetterlingsseelen". —

Unter den sonstigen Franzosen haben noch *Besnard, René Billotte, Jules Wengel, Raffaelli, Armand Berton, Antoinette Vallgren,* im Kunstgewerblichen *Alexander Charpentier, François Carabin* und *Henri Nocq* ausgestellt. *Fritz Thaulow* ist mit drei Werken, *Peter Severin Kroyer* mit seinem Selbstporträt vertreten, wie er am „blauen" Meeresstrande seiner dänischen Heimat in der Sonne sitzt und malt, im Flanellhemd und weissen Hut; als Malerei eines der vollendetsten Bilder der Ausstellung.

Sehr hervorragend sind einige schottische Stimmungslandschafter und der Niederländer *Albert Baertson* vertreten. Zu grösserer Tonqualität kann man es überhaupt nicht bringen. Neben ihnen wirkt selbst *Kühl* manchmal unzulänglich. Doch sind einige seiner tüchtigsten Werke diesmal zur Ausstellung gekommen (ein „Interieur mit grünem Koffer" und die „Augustusbrücke in Dresden").

Unter den österreichischen Malern vermisst man diesmal auffallend die Krakauer und Prager. Sollte die „Sprachenfrage" schon in die Kunst eingedrungen sein? — Die Wiener sind dafür diesmal um so besser repräsentiert. Als ein neues, kräftiges und sehr ernstes Talent tritt *Ferdinand Audri* auf. Seine farbigen Zeichnungen aus Galizien sind unmittelbar dem Markt- und Bauernleben entnommen und von überraschender Sicherheit und Treue.

Neben ihm ist *Emil Orlik* durch eine ganze Serie von feingetönten Pastellen von seiner letzten Studienreise aus Holland, England und Schottland vertreten. Ausserdem durch eine Kollektion von lithographischen Blättern, Ex-libris und anderes. Die Vielseitigkeit Orlik's ist erstaunlich.

Engelhart offenbart in seiner Saalwandverkleidung mit dem Adam und Eva-Kamin die stärkste Seite und gleichzeitig die Grenzen seines Talents. Entwurf und Ausführung sind vortrefflich durch die Ehrlichkeit und Energie der Auffassung, welche in dem Material denkt, in welchem sie schafft. Grosse, schwere Formen, wuchtig mit einer bewussten Absicht, unbekümmert um „die Schönheit", aber dafür um so eindringlicher in der Hingabe an die Natur bis in ihre letzten Konsequenzen. Es giebt eine Schönheit der Wahrhaftigkeit, die bei diesem Engelhart'schen Werk weit sicherer und unaufdringlicher wirkt, als beispielsweise bei *Klimt* („Die nackte Wahrheit"). Klimt ist ein Künstler von feinem subjektiven Empfinden, der gar nicht wahr — in diesem Sinne — zu sein nötig hat und es absolut sein will. Engelhart findet vor der Natur sein Bestes; er muss wahr sein. Und darum stösst uns seine Wahrheit nicht ab. Was am Engelhart'schen Kamin von Wert ist für das neue Kunstgewerbe, wird seine Früchte tragen. Für die Handwerker lässt sich manche Anregung daraus schöpfen in Hinsicht auf Holz- und Metallbehandlung in „Stoff" und Farbe. Die Bildfüllung über dem Kamin ist für Ausführung in Seidenstickerei gedacht.

Auf dem Gebiete der Wanddekoration haben Architekt *Josef Hofmann* und Maler *Moser* Gutes geleistet. Nach Hofmann's Entwürfen sind die Wandbekleidungen in allen Sälen auf Stoff gemalt, ein sehr billiges Verfahren, das seinen Zweck für die Dauer der Ausstellung vollkommen erfüllt. Jeder Raum ist auf einen Ton gestimmt. Moser hat im Kunstgewerbezimmer eine Wandverkleidung in drei Farben („Hortensienlaube") und verschiedene für zwei Farben ausgeführte Teppiche und Polsterbezüge mit Tier- und Pflanzenmotiven („Forellenreigen", „der Vogel Bülow", „Klee") ausgestellt.

Zum erstenmal tritt ein junger Künstler, *Ferdinand Dorsch,* mit einem Triptychon auf, welches Beachtung verdient. Es ist betitelt „Ein deutsches Lied" und erinnert in der Einteilung an ähnliche Motive von Dettmann, bleibt aber in Auffassung und Behandlung selbständig. Bilder wie diese entspringen aus dem unmittelbaren Volksuntergrund und es scheint mir ein gutes, gesundes Zeichen unserer jungen Malerei, dass sie heute in solche Bahnen einlenken kann, wo sie aus der Eingebung schöpft, sich selbst giebt und dabei wieder auf einem Boden Fuss fasst, der dem Verständnis der breiteren Schichten erreichbar ist.

Ein sehr gutes Bild hat *Maximilian Lenz* ausgestellt, betitelt „Eine Welt". Auf blumiger Wiese geht ein Mann mit dem Blick „nach innen gekehrt". Um ihn herum ein Reigen anmutiger Mädchengestalten — in blauen Gewändern mit goldenen Reifen —, die ihn tanzend und schwebend begleiten. Wer sich in die Stimmung dieses Bildes versenkt, wird durch die reine Anmut und den musikalischen Wohllaut desselben reichlich belohnt sein.

Max Kurzweil bringt ein Porträt, worin ein koloristisches Problem kühn und interessant behandelt ist: ein gelbes Kleid auf grossgeblättertem grünen Sofabezug. Das Fleisch des Halses und der Arme wirkt dadurch sehr blass, aber pikant.

Rudolf Bacher behandelt eine römische Legende aus dem Leben des Petrus, der aus Rom vor dem Märtyrertode fliehend, der Erscheinung Christi begegnet.

Gustav Klimt stellt eines seiner besten Bilder („Schubert") und eines seiner „schlimmsten" („die nackte Wahrheit") aus; *Carl Moll* mehrere Kircheninterieurs und eine gedeckte Tafel mit Blumen und Gläsern. In den Beifall über diese Leistung kann ich nicht einstimmen. Die Interieurs sind sehr farbig und tüchtig in der Lichtbehandlung, doch überwiegt das Können das Persönliche.

Otto Friedrich bringt ein Bild aus der „vierten Galerie" der Wiener Hofoper bei der Aufführung von Wagner's „Götterdämmerung". Man sieht die verschiedenen typischen Gestalten, die nur noch mit den

inneren Sinnen leben und „ganz Ohr" sind. Die ganze Stimmung ist charakteristisch erfasst.

Im ganzen ist diese IV. Ausstellung der Secession wieder eine sehr erfreuliche und anerkennenswerte Leistung. Dekorativ ganz hervorragend gut und der Zahl nach (nur 213 Nummern) ganz hervorragend klein, was nicht ihr geringster Vorzug ist gegen die *Frühjahrs-Ausstellung des Künstlerhauses* mit ihren 600 Nummern. Viel, das muss man zugeben, ist in letzter Zeit geschehen zur Verbesserung des Ausstellungswesens, sowohl was Geschmack wie Einschränkung betrifft. Aber die grossen Jahresausstellungen sind immer noch viel zu gross. Man kann ja so leicht aus einer grossen Ausstellung mehrere kleine machen, indem man einteilt und zusammenstellt, was zusammengehört. Dieses Prinzip ist längst erprobt und gut befunden worden. Nur muss man's eben auch jedesmal anwenden und durchführen. Dann werden solche Anhäufungen von Kunst per Quadratmeter künftig unmöglich sein.

Nur einen kurzen Rundgang, um aus der Fülle des Mittelmässigen das Erwähnenswerte herauszugreifen. Zunächst die Plastik. Da ist eine kraftvolle, interessante Beethoven-Maske von *Carl Wollek* (Wien), in Erz gegossen von Hans Frömml. Von *Leonard* (Paris) eine sehr feine Bronzebüste des Marquis von Lantenac, dessen langwallendes Haupthaar und faltige Züge lebhaft an den Kopf des Malers Dieffenbach erinnern.

Von *F. M. Charpentier* (Paris) ein „Schlafender Riese" in Gips modelliert, der ein starkes Talent verrät, während von der Gipsbüste in halber Figur des Erzherzogs Eugen von *Anton Brenek* (Wien) das Gleiche kaum behauptet werden kann.

Ein Raum ist für das Kunstgewerbe reserviert. Möbel und Metallgefässe nach Entwürfen von *H. E. von Berlepsch-Valendas*, ausgeführt von Buyten & Söhne in Düsseldorf, Winhard in München und Bartelmess in Nürnberg. Das Reliefholz (Xylektopom) kommt, wenn es mit der nötigen „Diskretion" behandelt wird, darin oft zu reizvoller Wirkung.

Dass die üblichen Porträts auf Bestellung nicht fehlen, ist selbstverständlich. Sie zu nennen, hiesse die Geduld des Lesers missbrauchen. Auch die Riesenbilder, wie die „Wallfahrt" von *Viniegra*, oder die wilde Schlacht im Teutoburger Walde („Furor teutonicus") des Wieners *Paul Joanowits* sind „mehr grosse Arbeit als nötig". Das letztere Bild ist übrigens künstlerisch viel tüchtiger. Ein starkes malerisches Empfinden und viel Können ist darin enthalten.

Hans Temple malte den „Korso in der Jubiläums-Ausstellung" bei Lampionbeleuchtung in bläulicher Dämmerung; recht amüsant durch allerlei „aktuelle" Porträtköpfe, die sich in der Menge zeigen.

Von *Arnold Böcklin* ist ein alter Studienkopf ausgestellt, eine Arbeit, die anziehend ist durch das Geschick, mit welchem die Farben auf eine Art gemischt sind, dass sie den „Galerieton" tizianischer Bilder (namentlich das Rot) täuschend wiedergeben. Dabei in Tempera gemalt. Böcklin hat in jungen Jahren mehrfach solche Experimente gemacht.

Zwei plastische Arbeiten mögen noch erwähnt sein, die über das Durchschnittsmass hinausgehen: eine bemalte Marmorbüste („Gretchen") von *Johannes Schichtmeyer* (Berlin) und ein Bronzerelief „Ophelia" von *Franz Seifert* (Wien). Letzteres ist eine sehr interessante Arbeit, voll psychologischer Vertiefung und ernstem Studium.

Eine Reihe von englischen und schottischen Landschaftern ist vertreten. Auch *Walter Crane*, bei dem man sich wundert, wie ein so bedeutender Künstler so unbedeutende Bilder malen kann. Die deutschen und österreichischen Maler sind diesmal recht wenig hervorragend, auch bekannt genug, um sie verschweigen zu können. Die Kritik muss in erster Linie die jungen, frischen Keime ausfindig machen und ihnen zur Entfaltung verhelfen. Wer schon „sicher" in der Gunst sitzt, der braucht's nicht mehr. —

Ein solches junges Talent ist *W. Hejda*, dessen dekorative Plastik zuerst auf der Jubiläums-Ausstellung im Prater auffiel. Diesmal hat er eine ganz originelle Arbeit in bemaltem Gips ausgestellt; ein Ritter, der einen greulichen Lindwurm „gespiesst" hat. Die „Erlösung" nennt er das. Aus der Höhle des Drachens kommen die erlösten Menschen hervor. Die Hauptsache ist die naive Auffassung und frische Gestaltungskraft, die in Hejda steckt. Auf diese kann man grosse Erwartungen setzen.

Jan Toorop hat seine malayische Liniensymbolik in der „Sphinx" zu merkwürdiger Einheit gebracht. Es ist reizvoll, den Spiralen und Wellenlinien nachzufühlen. Doch gehört viel Abstraktion dazu. *Carl Strathmann* ist neben ihm mit einer ganzen Folge von farbigen Blättern vertreten, die oft mehr versprechen, als sie halten. Ein tiefes Talent ist Strathmann nicht; manchmal kommen Anläufe, und dann ist wieder alles platte Spielerei. Am meisten sagt mir das „pflanzliche Phantasieren" zu, z. B. bei der „Schlange des Paradieses". Da ist sehr viel freie Anmut und Geschmack in der Anordnung. Für Ausführung in Seidenstickerei oder bunte Stoffapplikation müssen sich diese Art Sachen ganz besonders gut verwerten lassen. *W. SCHÖLERMANN.*

DIE DRESDENER CRANACH-AUSSTELLUNG.

In dem Ecksaal, der auf der Internationalen Ausstellung vor zwei Jahren den Engländern eingeräumt war, und im angrenzenden kleineren Zimmer hat Geh. Rat Woermann aus aller Herren Länder fast alle schönen und interessanten Gemälde Cranach's zu-

sammengebracht. Für das ganz ungeschulte Publikum wird diese Ausstellung, welche zugleich mit der Deutschen Kunstausstellung am 20. April eröffnet wurde, kaum den Reiz haben wie die jüngsten Rembrandt-Ausstellungen in Amsterdam und London. Für die in die ältere Kunst einigermassen Eingeweihten aber und namentlich für die Kunsthistoriker sind jene durch diese zweifellos in den Schatten gestellt. Eine neue Anschauung von Rembrandt zu gewinnen ist den Besuchern jener Ausstellungen nicht bescheert worden. Sie haben die alte, von seiner Grösse, nur bestätigen können und sich im Genuss schöner, sonst nicht leicht zugänglicher Werke erfreuen dürfen. Diesmal jedoch dürfte auch dem Fachmann — abgesehen von ein oder zwei Specialisten — eine ziemliche Überraschung bevorstehen. Wer Cranach nur auf Grund der üblichen Galeriestücke, wie man sie, die ja so oft in Repliken vorkommen, überall sehen kann, abgeschätzt hat, wird es kaum für glaublich halten, dass er der Schöpfer der „Ruhe auf der Flucht", im Besitz des Generalmusikdirektors Levi, sein kann. Auch diejenigen, die die Darstellung durch die Heliogravüre im „Pan" kennen und deren Erwartung durch das Lob anderer hochgetrieben wurde, werden auf einen solchen Farbenreiz und eine solche frische Empfindung nicht geschlossen haben. Der eigentümliche Zug Cranach's, dass er seine Hauptfiguren den Beschauer gewöhnlich geradeaus anblicken lässt, kehrt auch hier wieder und übt einen besonderen Reiz aus. Mit lächelndem Stolz fordern Joseph und Maria uns auf, dem lieblichen Kindertreiben zuzuschauen. Im Jahre 1504 ist es wohl undenkbar, aber man wäre beinahe versucht, das Gemälde als Familienbildnis anzusehen.

Was aber nun auch besonders auffällt, ist, wie viel verschiedene Tonarten der Meister anschlägt, während die bekannten späteren Bilder doch gerade durch ihren Mangel an Abwechslung auffallen. Wie anders sieht die prächtige Glogauer Madonna aus, wie anders hinwieder diejenige aus dem Breslauer Dom, die ja schon auf späteren Manierismus schliessen lässt, in sich selbst aber noch durchaus geniessbar ist. Schreitet man weiter, mehren sich die Überraschungen, wenn man auf die grossartigen Bildnisse Heinrichs des Frommen und seiner Gemahlin, dann auf die Venus mit Amor aus der Eremitage stösst. Andere Hauptbilder, wie die fein gezeichnete Wirkung der Eifersucht, die Madonna unter dem Apfelbaum aus der Eremitage, der grosse Halle'sche Altar, Bildnis der Sibylla von Cleve (auch aus der Eremitage), die Judith aus Aachen-Berlin, die Lucrezia aus Coburg, sind alles hervorragende Leistungen und dabei äusserst verschiedenartig.

Am allermeisten dürfte Cranach's Bildniskunst frappieren und ansprechen. Eine Probe wie z. B. das männliche Bildnis von 1526 aus dem Heidelberger Schloss kann geradezu Holbein zur Seite gestellt werden. Andere Prachtstücke sind die beiden Knabenbildnisse aus dem Besitz des Grossherzogs von Hessen. Johann Friedrich I. als Bräutigam (Weimar), Luther und seine Frau (Dr. N. Müller in Berlin), Johann der Beständige (1526), Heinrich der Fromme (1537) und das männliche Bildnis vom Jahre 1544 aus der Sammlung R. v. Kaufmann in Berlin.

Angesichts dieser Werke wird man doch wohl zu einer höheren Wertschätzung des Meisters als bisher gelangen. Zweifellos hat er mehr Kraft und künstlerisch warmes Empfinden, als man ihm angesichts der vielen bekannteren Werke zuerkannt hat, und dürften diese doch mehr blosses Ateliererzeugnis sein.

Leider hat der rein ästhetische Gesichtspunkt nicht allein bei dieser Veranstaltung entschieden, und sind ausser den genannten und ähnlichen Bildern noch viele vereinigt, die lange nicht so schön, dafür aber aus diesem oder jenem Grunde interessant sind. Besonders ist das Material zur Lösung der Pseudo-Grünewald-Frage zusammengebracht, nebst einer Anzahl von Gemälden, die auf Grund von Photographien oder unwissenschaftlicher Autoritäten in der Litteratur als Cranachs geführt worden sind, und über die nun leichter das Urteil gefällt werden kann. So sieht man hier z. B., dass man die Breslauer Beweinung vom Jahre 1516 und den Herkules am Spinnrocken unbedingt fallen lassen muss.

Zur grösseren Erleichterung solcher kunsthistorischer Prüfungen sind im grossen Saal zwei Schränke mit ca. 25 Photographien nach nicht vorhandenen Gemälden und mit Kupferstichen sowie Holzschnitten des Meisters ausgestellt.

Im kleinen blau ausgeschlagenen Zimmer befinden sich naturgemäss die kleineren Bilder; an einer Wand vornehmlich die schönsten Madonnen und Heiligenbilder, gegenüber die Bildnisse, in einer Ecke die Akte. Der grosse Saal, in kräftigem Rot eingefasst, die Wände mit einem matteren Rot und einem leider recht störenden harten Muster bemalt, weist den Versuch einer chronologischen Anordnung auf. Sie konnte nur im allgemeinen durchgeführt werden, da verständigerweise das Hauptaugenmerk auf eine ruhige symmetrische Anordnung der Wände gerichtet wurde. Die linke Wand ist den Pseudo-Grünewald- und anderen fraglichen Bildern eingeräumt. Gegenüber der Eingangsthür prangt der Halle'sche Altar als Mittelstück. Rechts befindet sich u. a. ein echter Grünewald aus Aschaffenburg, das Bruchstück einer Beweinung Christi, das einige Kunsthistoriker unbegreiflicherweise für die nicht abgeschnittene ursprüngliche Komposition ausgeben wollen. In der Mitte auf Gestellen befinden sich fünf Paar grosse Altarflügel. Gegen die Eingangsthür schliesst die Aufstellung mit fünf prachtvollen Bildnissen uno einer Hirschjagd Cranach's des Jüngeren ab.

Man darf einen solchen kurzen Vorbericht nicht abschliessen, ohne des Katalogs zu gedenken, da vor ihm ein ähnlicher für eine derartige Ausstellung kaum verfasst worden ist. Er geht selbst über die Burlington Club Exhibition-Kataloge hinaus, und bietet dem Benutzer sämtliches wissenschaftliche Material mit der Vollständigkeit und Gediegenheit der besten Galeriekataloge. Den Umschlag ziert eine Reproduktion nach Cranach's herrlichem Selbstbildnis in den Uffizien. Eingefügt sind allerdings nicht allzugute Autotypien nach 36 der interessantesten Gemälde.

Über die Deutsche Kunstausstellung werden wir in der nächsten Nummer berichten. *H. W. S.*

BÜCHERSCHAU.

Karlsruhe. — Professor *Kallmorgen* ist mit den Arbeiten zu einem Reisewerk beschäftigt, welches unter dem Titel: *„In's Land der Mitternachtssonne.“ Tagebuch eines Malers* — seine Reise nach Norwegen und Spitzbergen in Wort und Bild schildert, welche er im Sommer 1898 an Bord der „Auguste Victoria“ der Hamburg-Amerika-Linie gemacht hat. Dieses Werk wird in Form eines Skizzenbuches erscheinen und neben dem Text mehr als 90 Künstler-Lithographien enthalten, welche nach Zeichnungen und Ölstudien des Künstlers von ihm selbst angefertigt sind. Spitzbergen ist darunter in zahlreichen Blättern reich und anschaulich geschildert. Der besondere Wert dieses Werkes gegenüber ähnlichen illustrierten Reisewerken liegt darin, dass der Bilderschmuck nicht auf eine der üblichen Reproduktionsarten hergestellt ist; vielmehr sind sämtliche Blätter Original-Künstler-Lithographien vom Künstler selbst in der Kunstdruckerei des Künstlerbundes Karlsruhe gezeichnet und gedruckt. — Es wird deshalb ein Werk künstlerischer Reproduktion, wie es in dieser vollkommenen Art bisher noch nicht existiert. Das Erscheinen des Werkes ist im Mai 1899 zu erwarten.

NEKROLOGE.

G. In *Paris* starb Anfang April der *Marquis de Chennevières.* 1820 in Falaise geboren, war er nacheinander Konservator des Luxembourg-Museums und Direktor der schönen Künste. Unter seinen Schriften sind die „Porträts inédits d'artistes français“ (1853) und die „Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France“ (1862) hervorzuheben. Chennevières war einer der ersten, die die Zeichnungen des 18. Jahrhunderts wieder zu Ehren brachten.

DENKMÄLER.

Lübeck. — Unter dem Ehrenvorsitze des Bürgermeisters ist eine grosse Anzahl einflussreicher Bürger zu einem *Comité für die Errichtung eines Bismarckstandbildes* zusammengetreten. -u-

Zittau. — Der *Ausschuss zur Errichtung eines Bismarck-Denkmals* hat den vom Bildhauer *Hüttig*-Berlin eingereichten Entwurf einstimmig zur Ausführung angenommen. Das über 3 m hohe Standbild zeigt den Kanzler in einer Haltung, welche an die des Georg von Donatello erinnert und ausserordentlich charakteristisch wirkt. Der etwa 3 m hohe Sockel wird nach dem Entwurfe des Architekten *Tscharmann*-Leipzig in Wirbogranit ausgeführt. Über zwei Stufen, deren obere Eckquadern zeigt, erhebt sich das Postament; dessen kräftige Bossen, in deren Vorderseite das eine Wort „Bismarck“ eingemeisselt ist, von vier bronzenen Eichstämmen flankiert werden, deren Wurzeln und Kronen sich auf allen vier Seiten verflechten. Von polierten Flächen ist fast ganz abgesehen. Mit dem goldigen Tone des Standbildes wird der dunkelrote Granitsockel mit den grünpatinierten Eichen auch farbig interessant wirken.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Krefeld. — *Kaiser Wilhelm-Museum.* Ein Krefelder Grossindustrieller, Kommerzienrat *Wilh. Schröder,* bereicherte unlängst die Bildergalerie um zwei hervorragende Werke von Franz von Lenbach. Es sind die Bildnisse des Fürsten Bismarck und des Papstes Leo XIII. Die beiden Neuerwerbungen tragen in hohem Masse dazu bei, den Wert der noch jungen Gemälde-Sammlung zu erhöhen.

G. *Paris.* — Das *Cabinet des Estampes* hat die ausgezeichnete Sammlung japanischer Bilderbücher von *Théodore Duret* erworben. Besonders vorzüglich sind die Primitiven (Moronobu und seine Schule) und die Karikaturisten des 18. Jahrhunderts vertreten.

Urbino. — Bei Gelegenheit der Enthüllung des von der Stadt errichteten Raffael-Denkmals wurde eine umfangreiche Ausstellung von Reproduktionen von Gemälden, Zeichnungen u. s. w. des Meisters veranstaltet. Zur Verteilung gelangten zwei goldene Medaillen, acht silberne und vier bronzene. Erstere erhielten die Verleger *Ad. Braun & Co., Dornach* für eine nahezu 100000 Photographien umfassende Raffael-Sammlung und der Hofkunsthändler *Ad. Gutbier in Dresden* für sein rühmlich bekanntes Raffael-Werk. Ad. Gutbier wurde ausserdem zum Ehrenmitglied der Raffael-Akademie in Urbino ernannt.

Paris. — Durand-Ruel hat 26 Bilder von *Corot* und je etwa 30 Bilder von *Monet, Renoir, Pissarro* nnd *Sisley* zu einer ungemein interessanten Ausstellung vereinigt. Corot, der durch eins seiner zahlreichen dem „Teich von Ville d'Avray“ entlehnten Motive, eine Anzahl kleinerer Landschaften, mehrere Figurenbilder und ein höchst merkwürdiges bäuerliches Interieur vertreten ist, erscheint hier so recht als der Vater der impressionistischen Schule. Wo er aufhört, setzen die anderen ein. Einige der älteren Bilder Pissarro's („Ansicht von Pontoise“ 1870, „Der Weg nach Sydenham“) und Sisley's sehen aus, als ob sie unter seiner direkten Aufsicht entstanden seien. Auch Monet steht in seiner „Ansicht von Argenteuil“ 1873 ersichtlich unter seinem Einfluss. Aber er wird am frühesten selbständig. Bereits in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre befindet er sich im Vollbesitz seines Könnens. Aus dem Decennium 1875—1885 stammen seine, wenn nicht glänzendsten so doch abgerundetsten und stimmungsvollsten Werke, „Vétheuil“, „Der Bahnhof Saint-Lazare“, „Vintimille“. Unter den späteren Bildern befinden sich neben unbestreitbaren Meisterwerken doch viele, die nur als Studien einen gewissen Wert besitzen. Die neueste Phase seiner Entwicklung ist in der Ausstellung nicht vertreten. Bei Renoir lässt sich ähnliches bemerken. Seine badenden Frauen und Mädchen aus dem letzten Jahre erreichen weder an Kraft noch an Ursprünglichkeit das „Frühstück von Bougival“, die „Terrasse“, oder das „Mädchen mit der Katze“, die alle drei den Jahren 1880 und 1881 angehören. Pissarro und Sisley sind neben diesen beiden doch erst in die zweite Linie zu stellen. Pissarro steht der Natur weniger frei gegenüber als Monet, er ist auch weniger kühn

in der Farbe, überhaupt nüchterner. Über Sisley habe ich mich erst neulich hier ausgesprochen. Alles in allem hinterlässt die Ausstellung doch ein gewisses Gefühl des Unbefriedigtseins. Sie enthält — die Corot's ausgenommen — mehr Elemente zu Bildern als eigentliche Bilder. — Die *Jahresausstellung der Pastellisten*, die vor einigen Tagen bei Georges Petit eröffnet worden ist, regt wieder die Frage an, ob das Pastell in der Farbenwirkung mit dem Ölbilde wetteifern solle. Wenn man die faden Nachahmungen des 18. Jahrhunderts in der Ausstellung betrachtet, möchte man die Frage bejahen; aber hätten andererseits die anderen Künstler nicht vielleicht noch viel glänzendere Wirkungen mit der Öltechnik erzielt? Der Gesamteindruck der Ausstellung ist nicht ungünstig, wenn auch weniger glücklich als im Vorjahre. *Aman-Jean, Besnard, Bilotte, Helleu, Ménard* sind mit trefflichen Werken vertreten. *Dagnan-Bouveret* scheint völlig dem grünlichgelben Tone verfallen zu sein, der uns seit langem bei Courtois abstösst; seinem reizenden weiblichen Akte „Die Malerei“ bleibt so alle Wirkung versagt. — Bei *Vollard* sind Bilder, Studien und Lithographien des mystisch-religiös veranlagten, jung verstorbenen Künstlers *Dulac* ausgestellt, des „einzigen Gläubigen“ unter den Malern der Gegenwart, wie ihn Huysmans nennt. Am bedeutendsten erscheinen mir die Lithographien, aber auch die anderen Werke verdienen Beachtung. Im Aprilhefte der Gazette des Beaux-Arts ist eine Studie über ihn erschienen. *G.*

A. R. *Berlin.* — Der im Herbst vorigen Jahres eröffnete Kunstsalon „*Ribera*“ in der Potsdamerstrasse 20 bietet seit Mitte April vier Sammelausstellungen, von denen man Notiz nehmen muss, wenn man den markantesten Erscheinungen des Berliner Kunstlebens gerecht werden will. Der Kunstsalon „Ribera“ hat sich, wie Herr Willy Pastor, der dieses neue Ausstellungslokal unter seine litterarischen Fittiche genommen hat, in einem „Der Stil der Moderne“ betitelten, den Besuchern des Salons zugleich als Führer dienenden Heftchen verkündet, „die Aufgabe gestellt, soweit es in seinen Kräften steht, den Stil der Moderne zu fördern. Er will es nicht im Sinne des übertriebenen van de Velde-Kultus, der augenblicklich Mode ist, als vielmehr dadurch, dass er den heimischen, noch unbekannten Künstlern, die im Stil der Moderne thätig sind, freie Bahn verschafft“. Wer mit den Berliner Kunstverhältnissen auch nur oberflächlich vertraut ist, weiss, gegen wen und gegen welchen anderen Kunstsalon die Spitze mit dem „übertriebenen van de Velde-Kultus“ gerichtet ist. An Übertreibungen bei der Entdeckung „unbekannter, im Stil der Moderne thätiger Künstler“ hat es aber auch der Salon „Ribera“ bisher nicht fehlen lassen. Die Künstler, die er uns jetzt in Sammelausstellungen ihrer Werke vorführt, gehören jedenfalls nicht zu denen, deren Werke zu einer schätzbaren Bereicherung des gegenwärtigen Bildes der modernen deutschen Kunst beitragen oder die auch nur Ausblicke in eine erfreuliche Zukunft eröffnen. Das gilt selbst von der interessantesten und wertvollsten der vier Ausstellungen, der des in Weimar thätigen Landschaftsmalers *Friedrich Albert Schmidt*, der anfangs Schüler der Münchener Akademie unter Anschütz und Diez gewesen war, dann aber in Florenz den für seine Kunst entscheidenden Einfluss Böcklin's erfahren hatte. In seinen nach italienischen Anregungen gemalten Ideallandschaften schliesst er sich bisweilen so eng an Böckin an, dass er sogar bekannte Motive des Meisters, wie z. B. das Schloss am Meer, variiert. Nur im Kolorit, das auf den graubräunlichen Ton der Münchener Landschafterschule zu Anfang der siebziger Jahre gestimmt ist, unterscheidet er sich von Böcklin. Darum wirken auch seine aus der Heimat, besonders aus Bayern geschöpften Idyllen selbständiger, frischer und erfreulicher als seine Nachahmungen. Solcher Malerei aus zweiter Hand wird man schnell müde, und diesen Überdruss erwecken auch die Bildnisse und Interieurs mit weiblichen Figuren in Öl und Pastell von *Ferdinand Melly* in München, der hundertmal behandelte koloristische und Beleuchtungsprobleme noch einmal abwandelt, ohne mit einer neuen Entdeckung zu kommen. Er ist einer der vielen Vertreter des Münchener Naturalismus, der, solange er von wenigen geübt wurde, interessant war und auch individuelle Reize bot, durch Massennachahmung aber schnell manieriert und öde geworden ist. — Der dritte Aussteller ist der in Weimar lebende Holsteiner *Christian Rohlfs*, von dessen seltsamen, nicht eigentlich im gewöhnlichen Sinne gemalten, sondern gleichsam mit Pinsel und Spachtel „aufgemauerten“ Landschaften der Salon „Ribera“ schon früher einige Proben dargeboten hatte. Seinem Alter nach — er steht im 50. Lebensjahre — ist Rohlfs keiner von den jungen, die sich jetzt mit lautem Geschrei auf den Markt drängen. Wir erfahren sogar, dass er schon Jahrzehnte vor dem Auftreten des Impressionismus in Deutschland impressionistisch gemalt hat, und da der Belgier A. Struys, der früher längere Zeit als Lehrer an der Kunstschule in Weimar thätig gewesen ist, den stärksten Einfluss auf ihn geübt hat, wissen wir auch, von wem er sich die „patzende“ Manier angeeignet hat. Seele und tiefe Empfindung verraten seine winterlichen und herbstlichen Waldlandschaften nicht. Sie lenken nur durch ihre absonderliche Malweise die Aufmerksamkeit auf sich, und solche derben Mittel versagen auf die Dauer bald ihre Wirkung. Von dem vierten Aussteller, *Heinrich Hübner*, weiss man von früheren Gelegenheiten wenigstens so viel, dass er weitaus Besseres zu leisten im stande ist, als er hier in gänzlich interesselosen „Entwürfen in Braun“ und in einem stumpfsinnigen Mädchen vor einem Gartenhintergrund mit Sonnenblumen zur Schau gestellt hat. — Der zweite der neuen Kunstsalons, der der Gebrüder *Cassirer* (Viktoriastrasse 35), hat eine reichhaltige Ausstellung von Blättern französischer und deutscher Zeichner veranstaltet, unter denen die bekanntesten Namen vertreten sind, freilich meist durch Arbeiten, die entweder durch Reproduktion schon bekannt geworden sind oder durch solche, die über die Eigenart ihrer Urheber kein neues Licht verbreiten. Zeichnungen von *Menzel*, wie die hier ausgestellten, wird man freilich nicht müde, von neuem zu sehen und zu bewundern. Die Originalzeichnungen zu Plakaten *Chéret's* und die Kreide- und Pastellstudien von *Degas* nach abschreckend hässlichen, missgestalteten Balletteusen haben aber längst den Reiz der Neuheit verloren und wirken durch ihre ewigen Wiederholungen unsäglich monoton. Man begreift nicht, wie die sonst doch so abwechslungslustigen Pariser daran immer noch ihre Freude haben, und ebenso unverständlich ist es für uns Deutsche, wie die groben Karikaturen eines *Forain*, von denen übrigens keine in Berlin ausgestellt sind, in Paris einen so grossen Erfolg finden konnten. Er lässt sich nur aus dem auffallenden Mangel an witzigen Zeichnern erklären, der zur Zeit im Lande der Gavarni, Grandville, Daumier und Cham herrscht. Es ist keine nationale Überhebung, wenn wir sagen, dass es zur Zeit in Deutschland mit satirischen und humoristischen Zeichnern ungleich besser bestellt ist. Die Ausstellung bietet zahlreiche Belege dafür in Blättern, die zum Teil durch die Münchener humoristischen Zeitschriften („Fliegende Blätter“, „Jugend“, „Simplicissimus“) veröffentlicht worden sind. *Schlittgen, Steub, E. Kirchner, R. Wilke, R. M. Eichler, B. Paul* und

Thöny haben sich in jüngster Zeit auf diesem Gebiet besonders ausgezeichnet.

Innsbruck. — Das *Ferdinandeum* hat wieder eine *wertvolle Bereicherung seiner Gemäldesammlung* durch Ankauf des ansehnlichen *Tafelbildes* aus dem alten *Hochaltar der Pfarrkirche Zams* (Oberinnthal) erfahren. Ein ganz selten gut erhaltenes Stück aus der Mitte des 15. Jahrhunderts: denn zweifelsohne war es anno 1448, als am Sonntag nach St. Galli die dortige St. Andreaskirche umgebaut und vergrössert mit den drei neuen Altären vom Brixnerischen Weihbischof Andreas neu eingeweiht wurde, wo auch obberegtes Tafelbild zum erstenmal erschien. Stil und Charakter lassen uns die schwäbische Schule mit völliger Sicherheit annehmen. Der Kruzifixus, ein feingehaltener, zart modellierter Akt blickt ruhig ergeben ohne irgend welchen dramatischen Schmerzensausdruck auf Maria herab, die ebenso leidenschaftslos unter dem Kreuze steht wie Magdalena und andererseits Johannes Evangelista und Andreas. Dieser erscheint wohl nur als Patron der Pfarre. Die weiblichen Gestalten mit Christus hat der Maler mit besonderer Liebe, darum auch glücklicher behandelt, gut sind aber auch die beiden Apostel. Die elegische Stimmung ersetzt die tragische Erregung; und diese statuarische Ruhe übt den wohlthuendsten Eindruck auf den martersatten Beschauer. Die Köpfe sind in feinem Oval durchgebildet, die Hände schön empfunden, die Gewandungen schlicht, in klaren Motiven angelegt; die Farbenaccorde glücklich repetiert. Der Goldgrund noch gut erhalten, Sonne und Mond schwimmen in purpurlasierten Wolken. — Die Rückseite besetzt eine Grablegung, leider in unsolider Maltechnik (Leimfarben) flüchtig hingeworfen, daher arg mitgenommen. Immerhin erkennt man aber in Komposition wie Ausdruck einen Meister der gotischen Spätperiode. — Eine weitere Bereicherung erfuhren die kunstgewerblichen Sammlungen durch Übernahme und Aufstellung der in weitesten Kreisen bestbekannten Zinnkollektion des im Oktober 1897 verstorbenen Hofrates Archivar Dr. D. v. Schönherr, die er mit einigen guten altdeutschen Bildern, darunter ein vorzügliches männliches Porträt, dem Museum testierte. *Dr. A. J.*

Krefeld. — Eine *Ausstellung neuzeitiger Buchausstattung* findet zur Zeit im *Kaiser Wilhelm-Museum* statt. Dieselbe verfolgt das Ziel, das Gesamtgebiet der Krefelder Bucharbeit mit neuen Keimen zu befruchten. Hierzu sind die Vorbedingungen reichlich vorhanden. In Krefeld finden sich tüchtige Vertreter aller derjenigen Kunstgewerbetreibenden, durch deren Zusammenwirken ein Buch entsteht. Um in den Wettstreit, der neuerdings um die Herstellung vorzüglicher Bucharbeiten entbrannt ist, einzutreten, bedarf es nur der Erkenntnis dessen, was die Gegenwart fordert und der Umsetzung dieser Erkenntnis in die That. Die Ausstellung will die Bekanntschaft mit den Leistungen der neueren Buchausstattung vermitteln. Bei ihrer Veranstaltung war es nicht darauf abgesehen, ein erschöpfendes Bild der internationalen Produktion zu geben. Leitend war nur der Gedanke, von überall her lehrreiche Proben guter Druckerzeugnisse, geschmackvoller Textverzierung und gediegener Einbände zu gewinnen. Eine grosse Zahl trefflicher Bucharbeiten ist in der Ausstellung beisammen. Und doch bilden diese und andere gleichwertige Erzeugnisse nur einen schmalen Strom auf dem breiten Felde der minderwertigen Leistungen. Bis diese zur Ausnahme und die gute Ausstattung zur Regel wird, bedarf es der unausgesetzten Anstrengung aller einsichtigen Bücherfreunde und Bücherverfertiger. Auch ist mit den bisher erzielten Arbeiten das letzte Wort noch nicht gesprochen. Die neuzeitige Bucharbeit steht vielmehr erst im Anfang ihrer Entwicklung. Bis auf wenige verheissungsvolle Anläufe befindet sie sich auf der Vorstufe, die das übrige Kunsthandwerk in der verflossenen kunstgewerblichen Periode durchgemacht hat. Die Bucharbeit ist noch damit beschäftigt, sich an den Vorbildern der Vergangenheit zu schulen; sie steht im Studium der Repetition eines alten Lehrstoffes. Je mehr sie hieran erstarkt, um so mehr wird sie als ihre erste nächste und wichtigere Aufgabe erkennen müssen, sich unter dieselben freien, künstlerischen Impulse zu begeben, die unser gesamtes Kunstschaffen zu neuem Leben erweckt haben. -u-

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Innsbruck. — Eine *freie Vereinigung tirolischer Künstler* bildet sich, um ordinäres Handwerk und spekulativen Heiligenhandel, der immer üppiger bei uns wuchert, durch eine permanente Ausstellung nur kunstwertiger Leistungen auf kirchlichem Gebiete in Schach zu halten und vor allem den Klerus für edlere Gebilde zu gewinnen; — ob mit Erfolg? — bleibt abzuwarten. *Dr. A. J.*

VERMISCHTES.

Innsbruck. — Aus bescheidensten Anfängen hat sich die *Tiroler Mosaikanstalt Albert Neuhauser's* dank dessen Zähigkeit und unerschöpflichen Opfersinnes für die einmal festerfasste Idee, welche zu verwirklichen er glücklicherweise den Venezianer Meister *Luigi Solerti* all die 23 Jahre zur Seite hat, zu achtunggebietender Stellung emporgerungen. Sie erhält sich endlich selbst, erfreut sich zahlreicher, auch ansehnlicher Aufträge, wie z. B. letztes Jahr der Apsiden des Innichener Domes, der Anbetungskirche in Bozen; erstere eine stilistische Kraftprobe in Zeichnung wie Farbengebung. Gegenwärtig arbeitet das Atelier an der Fortsetzung der Mosaiken für die Gruftkirche der Fürsten Hohenzollern-*Sigmaringen* nach Entwürfen und Kartons des Prof. Thiersch, an fünf Friedhofsarkadenbildern für dahier nach Prof. August Wörndle's Kartons. Die böhmische Landesbank in Prag und das Kaiserliche Schloss Wallsee haben ebenfalls ihren monumentalen Bildschmuck von der Mosaikanstalt Neuhauser's beordnet. *Dr. A. J.*

Prag. — *Stipendium für deutsch-böhmische Künstler.* Der Verein deutscher Schriftsteller und Künstler in Böhmen „Concordia“ schreibt ein Stipendium im Betrage von 200 fl. ö. W. aus, welches zur Förderung künstlerischer Ausbildung für in Böhmen geborene oder daselbst lebende deutsche Vertreter der bildenden Künste (Baukunst, Bildhauerei, Malerei) bestimmt ist. Die Bewerber haben ihren Gesuchen den Nachweis ihrer selbständigen künstlerischen Thätigkeit, den Geburtsschein und einen Lebensabriss beizufügen, sowie die Art und Weise der Verwendung des Stipendiums bekannt zu geben und bei eventuellem Genusse desselben nach Verlauf eines Jahres über seine Verwendung an den Verein zu berichten. -u-

⊙ Dem Jahresbericht der Königlichen *Zeichenakademie in Hanau* für 1898/99 entnehmen wir, dass die Gesamtzahl der Schüler zu Anfang des Schuljahres 257 (gegen 243 im Vorjahre), die Gesamtzahl der Schülerinnen 39 (gegen 36 im Vorjahre) betrug. Unter den Schülern befanden sich 90 Goldschmiede, 66 Ciseleure, 18 Lithographen und 13 Silberschmiede. Als ein neues Lehrfach wurde zu Beginn des Wintersemesters (Oktober 1898) der Unterricht im Emailmalen und Malen auf Elfenbein eingeführt; die Leitung des Unterrichts wurde dem Emailmaler H. Hahn übertragen.

Um in der Bijouterie-Fachwerkstatt die Herstellung materialechter Schmucksachen zu ermöglichen, wurde im Staatshaushalt für 1898/99 die Summe von 5000 M. zur Anschaffung von Gold bereit gestellt. Während der zweiten Hälfte des Jahres wurde bereits eine Anzahl derartiger Arbeiten nach Entwürfen des Lehrers Beschor ausgeführt.

Wien. — Die Ausschmückung des neuen *Wiener Ratskellers* durch *Heinrich Lefler, Josef Urban* und einige jüngere Künstler ist, was den grossen Mittelraum betrifft, recht gut in Farbe und Geschmack, im übrigen wenig befriedigend ausgefallen. Es war eine zu hastige Arbeit, die für ungeübte Kräfte kaum in der kurzen Zeit von dreieinhalb Monaten zu bewältigen war. Was die Wandbilder (in Wachsmalerei) betrifft, so hat Lefler darin sein Bestes gegeben. Die ganze Stimmung ist hell und freundlich, die bemalten Glasfenster und Beleuchtungskörper stehen in einheitlichem Farbenklang (blau-grün-violet) mit den Wandmalereien, welche Darstellungen festlichen Charakters aus der älteren und neueren Vergangenheit von Wien geben. Die drei Mittelbilder haben Bezug auf das 50jährige Regierungsjubiläum des Kaisers und stellen die Huldigung der Bürger vor der Krone durch die Bürgermeister und die Krone tragende Vindobona dar. Mit dieser Huldigung vereinigt sich der durch die Bilder gehende Huldigungszug der Zünfte. Rechts und links der Festzug der Wiener Schuljugend am 24. Juni 1898. Unter den übrigen Bildfüllungen sind besonders gut gelungen „Das Veilchenfest unter Herzog Otto dem Fröhlichen“ und „Der Maienkönig und der Winter“ (zwei sehr anmutige Motive aus der älteren Geschichte der Stadt); ferner „Das Weihnachtsfest unter Leopold dem Glorreichen“ und im kleinen Ratsherrnstübchen das die ganze Hinterwand einnehmende Gemälde, welches die Verleihung des Rechtes der „Stadttaverna“ unter Albrecht III. darstellt. In Wien gab es nämlich nur eine „Taverna“ in früheren Zeiten, keinen eigentlichen Ratskeller! Die übrigen Teile der Wandflächen sind mit Ansichten von alten, malerischen oder architektonisch interessanten Stadtteilen (zum Teil auf Holz gemalt) oder mit Porträts der Baumeister vom Sankt Stephan und der Bürgermeister von Wien ausgefüllt. Alte Sprüche und humorvolle „Weinsegen“ ergänzen an passenden Stellen die Malerei. Wenn nur diese überall so gut wäre wie die Sprüche „kräftig“ sind. Ausser im Mittelsaal ist wenig von Bedeutung geleistet worden. *W. S.*

VOM KUNSTMARKT.

† *München.* — Am *1. und 2. Mai* versteigert *Hugo Helbing in München* eine bedeutende und interessante *Sammlung von griechischen Vasen, Terrakotten, Marmorwerken, Bronzen, Gläsern und Schmuckgegenständen.* Der mit Abbildungen reichlich geschmückte Katalog zählt nicht weniger als 465 Nummern. Davon entfallen auf die Thongefässe 165, auf die Terrakottafiguren 112, auf Arbeiten in Marmor (Grabreliefs, Lekythen und Statuetten) 19, in Glas 29 und in Bronze 69 Nummern, der Rest enthält Schmucksachen und verschiedene Gegenstände. Das Vorwort des Katalogs giebt an, dass die Sammlung aus dem Besitze eines bedeutenden Kenners klassischer Kunstschätze stamme und sich grosser Anerkennung hervorragender Autoritäten erfreue. Ferner wird ganz besonders hervorgehoben, dass die Gegenstände nicht durch moderne Restaurationen entstellt seien.

† *Köln.* — Vom 1.—3. Mai findet bei *J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne)* die Versteigerung der *Gemälde-Sammlung* des Herrn Professors Dr. *Hermann Wedewer* aus Wiesbaden statt. Der mit zahlreichen Illustrationen der bedeutendsten Gemälde versehene Katalog zählt 579 Nummern. Die beiden ersten Abteilungen enthalten Gemälde älterer Meister aller Schulen des 15.—18. Jahrhunderts, die dritte Abteilung Gemälde und Aquarellen hervorragender Meister des 19. Jahrhunderts (A. und O. Achenbach, A. Calame, J. L. David, Feuerbach, W. v. Kaulbach, F. W. Schirmer, Vautier u. s. w.). Eine kleine vierte Abteilung weist in 24 Nummern Antiquitäten und persische Teppiche auf.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstrasse 15.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 24. 10. Mai.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG IN DRESDEN.

In Anwesenheit Ihrer Majestäten und des Hofes wurde am 20. April die hiesige Ausstellung, als erste des Jahres, eröffnet. Nach einer kurzen Anrede des Vorsitzenden Prof. Kuehl und Gesangsvorträgen des Kreuzkirchenchors erfolgte ein Rundgang der hohen Herrschaften. Es zeigte sich, dass eine sehr interessante Ausstellung zu stande gekommen ist, die besonders infolge ihres meist recht glücklichen Arrangements mit Sicherheit auf den wohlverdienten Erfolg bein Publikum rechnen darf.

Der Eintrittskuppelraum allerdings weist eine etwas absonderliche Gartentreillagen-Dekoration auf, und auch der Hauptsaal, diesmal wiederum der Plastik eingeräumt, gehört nicht zu den gelungensten Leistungen. Das obere Viertel ist als Estrade benutzt, vorn sind die Wände im unteren Teil als Grottenwand ausgebaut, über der die hohen Fenster sich schlecht ausnehmen, und die mit unglücklich gewählten und hässlich aufgetragenem Gelb und Blau bemalt ist. Auf diesem Hintergrund steht kaum eine der Skulpturen gut, ganz abgesehen davon, dass vier Fünftel überhaupt frei stehen sollte. Die Fenstergläser sind mit dünner blauer Farbe überstrichen. Menschen sehen in diesem Raum wie Leichen aus; den vielen patinierten und polychromen Bildwerken ist dieses Licht auch nicht gerade günstig.

Von den beiden grossen Hauptflügeln ist der rechts vom Eingang den Secessionisten, der linke den Kunstgenossenschaften eingeräumt.

Im ersten Saal rechts finden wir die *Düsseldorfer* und die *Worpsweder*. Letztere haben sich angestrengt, um auf ihren Erfolg von vor zwei Jahren eine Steigerung zu setzen. Es sind sehr gute Bilder darunter. Im nächsten Münchener Saal trifft man auch treffliche Sachen von *Habermann*, *L. Herterich*, *Stuck*, *Slevogt* u. a. — es sind aber meist gute alte Bekannte. Hier zeigt es sich, wieviel besser das System war, das man auf Anregung von Prof. Bantzer vor zwei Jahren befolgt hatte. Die Kommission schickte je einen Vertreter an die verschiedenen Kunststätten, und dieser suchte sich nicht nur die Maler einzeln heraus, sondern wählte auch die Bilder, die er haben wollte. So kam vielleicht die beste Ausstellung zu stande, die wir seit langem zu sehen bekommen haben. Heuer wurden nur Einladungen an die verschiedenen Künstlervereinigungen geschickt, und lokale Comités besorgten die Auswahl der Werke.

Im folgenden Dresdener Saal darf ich wohl etwas länger verweilen, da in Dresden die Dresdener Kunst doch am meisten Interesse beansprucht. *Robert Sterl* hat zwei grössere treffliche Arbeitsscenen, ein Frauenbildnis und eine Landschaft eingeschickt. Von *Pepino* sieht man ein ganz ausgezeichnetes Bildnis eines Mädchens in violettem Kleid auf einem Kanapee sitzend. Ein feiner Geschmack zeigt sich in der vornehmen Farbenzusammenstellung; die Auffassung und der Vortrag sind frei von aller Sucht nach äusserem Effekt. *Pietschmann* hat eine Reihe ziemlich ungleicher Bilder ausgestellt, unter denen die Abendlandschaft mit den Badenden hervorragt und fast wie ein alter Meister wirkt. Prof. *Bantzer* ist neben dem schon bekannten hessischen Bauerntanz und dem hessischen Bauernmädchen durch einen neuen schönen Waldessaum vertreten. Ferner giebt es mehrere prächtige, sonnige *W. Ritter*, schöne *Müller-Breslau* (darunter auch ein Figurenbild), einen gelungenen *Reichenbach* u. s. w. Von plastischen Arbeiten sind *P. Pöppelmann's* Statuette

einer Badenden, und die leider auf zu hohem Sockel stehende Mutter und Kind hervorzuheben.

Angrenzend finden wir den *Karlsruher* Künstlerbund würdig vertreten. *Kallmorgen*, *Kampmann*, *Hein*, *Volkmann*, *Kalckreuth* und die übrigen haben schöne Werke ausgestellt. Es ist kaum gerecht, einzelnes herauszuheben, ich möchte aber doch auf Kalckreuth's Kinderbildnis und Gewitterwolken besonders aufmerksam machen.

Nun folgt ein kleiner Absidenraum, in dem sich nur *A. Hildebrandt's* abgeklärte, stilvoll einfache Luna befindet, daneben ein grösserer Raum mit über 25 weiteren Werken des grossen Plastikers. Hieran schliessen sich zehn meist entzückende kunstgewerbliche Einrichtungen. Wer das Kunstgewerbe auf der vorjährigen Ausstellung im Münchener Glaspalast gesehen hat, wird von der Einrichtung wenig erbaut gewesen sein. Man hatte grosse, unmögliche Räume ausgestattet, wie man sie in Privathäusern sich nie denken könnte, und diese museumsartig mit heterogenen, im einzelnen wohl schönen, kunstgewerblichen Gegenständen vollgepfropft. Hier dagegen bestehen wirkliche Zimmereinrichtungen, die man genau, wie sie sind, in ein Privathaus übertragen könnte. Prachtvoll ist das Musikzimmer *Riemerschmied's* mit den gefälligen, durch eine selten schöne Zusammenstellung von Grau und Rot sich auszeichnenden Möbeln; das freundliche, leichte Speisezimmer für ein Landhaus von *M. Dülfer;* das Kinderzimmer von *Ubbelohde & Bertsch* und das Treppenhaus von *M. Rose.* Über einige der weiteren Räume kann man erst nach deren Vollendung urteilen. *Billing* aus Karlsruhe hat bei seiner altdeutschen Stube vielleicht in der Farbe etwas gefehlt. Das dekorative Bild *Franz Hein's* darin ist sehr schön und vielleicht noch sympathischer als die beiden Gemälde des Künstlers, die er im Karlsruher Künstlerbundsaal ausstellt.

Geht man zurück und an der rechten Seite entlang der Haupthalle, so kommt man erst durch das Lenbachzimmer und dann in die graphische Abteilung, eine der besten der ganzen Ausstellung. Sie ist sehr reich beschickt und kann uns mit Befriedigung über den gegenwärtigen Stand dieser Kunstübung erfüllen. Die *Karlsruher* nehmen einen Hauptplatz ein. Ihre neuesten Werke haben sie geschickt und zeigen sich immer wieder von interessanten und schönen Seiten. Auch Dresden behauptet sich trefflich, mit prachtvollen neuen Steindrucken *Otto Fischer's*, koloristisch wirkungsvollen Zeichnungen von *Marianne Fiedler*, schönen Blättern von *Pietschmann*, *Müller-Breslau*, *E. H. Walther* u. s. w. In einem „Ehrensaal" befinden sich zwölf Zeichnungen von *Böcklin*, einige von *Greiner*, ein Selbstbildnis, andere Studien und endlich zehn Original-Federzeichnungen zu Amor und Psyche von *Klinger*, die jetzt im Besitz des Kgl. Kupferstichkabinets zu Dresden, nach allem doch wohl das Schönste sind, was der Meister je geschaffen hat.

An Platz hat es ja leider wie gewöhnlich etwas gefehlt, und so konnten einzelne Meister nicht geschlossen auftreten. Das ist z. B. bei *P. Behrens* aus München zu bedauern. Hätte man seine sieben Farbenholzschnitte zusammen aufstellen können, anstatt sie sich unter 23 andersartigen Werken auf einer grossen Wand verlieren zu lassen, so hätte man einen stärkeren, für den Künstler günstigeren Eindruck erwecken können. Derartige Aufstellung bedingt aber natürlich viel Platz.

Von der Graphik gelangen wir in zwei Berliner Zimmer, die etwas bunt aussehen. *Becker* hat sein seit 30 Jahren bekanntes Bild „Othello und Desdemona" (Replik?) geschickt. *Liebermann* hängt zwischen einem *K. Ziegler* und einem *O. Frenzel. Dora Hitz* ist wieder totgehängt.

Nun kommen die Totenkammern, in denen man nur ganz früh morgens ein leidliches Licht hat, in denen sich aber einige recht bedeutende Werke, z. B. von *Hagen*, *Nissen*, *Trübner*, *Schultze-Naumburg*, *F. Rentsch jr.* u. s. w. befinden. *Rentsch's* Serpentintänzerin ist z. T. gestickt: sie wurde in starkem Seitenlicht gearbeitet und die Perlen u. s. w. sind mit feiner Abwägung ausgewählt. Hier hängt sie *unter* einem grossen Fenster und *über* einer Thür, durch die auch Licht dringt, nebenbei so hoch oben, dass man gar nicht mehr die Stickerei erkennt.

Es folgt der glänzende „Clou" der Ausstellung, die beiden *Cranachzimmer,* dann wieder einige hübsche kunstgewerbliche Räume, unter denen das Schlafzimmer *Pankok's* auffällt. Trotz aller Gezwungenheit macht es einen guten Eindruck. Hierauf kommt man in die drei, soweit die dekorative Malerei in Frage kommt, herzlich schlecht bedachten Räume mit *Meissener Porzellan* und in das „Akademie"zimmer, worin die Werke der Mitglieder *R. Diez*, *Kiessling*, *Kuehl*, *Pohle* und *Preller* vereinigt worden sind.

Im nächsten Saal (der erste des linken Flügels vorn) findet man eine Wand von *Lührigs*, als Hauptbild drei nackte Mädchen. Wie immer zwingt er uns Hochachtung vor seinem Können, seiner ehrlichen, durch und durch künstlerischen Auffassung ab, und hat doch wieder kein sympathisches Werk geschaffen. Über den Rest der hier versammelten Sachen will ich mit schonendem Stillschweigen hinweggehen. Auch in den nächsten drei Sälen will ich mich nicht aufhalten, trotzdem manches einzeln hervorgehoben zu werden verdiente.

Der letzte Saal ist *Klinger* eingeräumt. Man findet hier den Christus im Olymp, jedenfalls weit günstiger aufgestellt als er es je zuvor war, nebst zwei Marmorwerken und einer kleinen Bronzegruppe. Einen kleinen Raum daneben hat *Hans Unger* originell

und sehr wirkungsvoll — violett, schwarz und etwas Gold — dekoriert. Seine Gemälde nehmen sich sehr gut auf diesem Hintergrund aus. Bei weitem das Beste darunter ist sein Selbstbildnis, ein ungewöhnlich gutes Gemälde in Temperafarben. Es liegt etwas so abgeklärtes in der vornehm einfachen Auffassung, in der psychologischen Vertiefung des Ausdrucks und der stilisierten Beleuchtung, die allen Realismus mit Schlagschatten u. s. w. vermeidet, — das Bild gewinnt bei jedem erneuten Ansehen. *Bantzer* und *Unger* ist das Unglück widerfahren, dass die Kgl. Galerie zu Dresden frühe Werke von ihnen erworben hat. Das Gute, das die rechtzeitige Anerkennung ihnen gebracht hat, wird vollständig gehoben durch den Umstand, dass das Vorhandensein eines Bildes die Erwerbung eines zweiten desselben Künstlers erschwert. Zweifellos wären beide besser daran, wenn die Galerie sie lieber noch einige Jahre übergangen, dann aber solche Werke wie das Abendmahl in Hessen und dieses Selbstbildnis erworben hätte.

Auf der anderen Seite des Klinger-Saales endlich findet man noch einen Raum mit *Seffner'schen* Skulpturen. Damit ist unser Rundgang, auf dem wir nur eine Anzahl der hervorstechendsten Werke namhaft gemacht haben, beendet, und wir können das am Anfang Gesagte — eine interessante, vortrefflich arrangierte Ausstellung ist zu stande gekommen — nur wiederholen. *H. W. S.*

HANS CRANACH.

Die Kunstchronik brachte in Nr. 22 dieses Jahrganges den Aufsatz: *„Die Lösung der Pseudogrünewald-Frage."* — Der Kernpunkt dieser Studie besteht in folgenden Behauptungen: Der Pseudogrünewald ist kein anderer als der älteste Sohn Lucas Cranach's, *Hans Cranach*. Dieser leitet „fast zwei Jahrzehnte lang thatsächlich, wenn auch nicht offenkundig" die väterliche Werkstatt. Er ist der Schöpfer einer Reihe von Gemälden, die zu den bedeutendsten Erzeugnissen der deutschen Renaissancemalerei gehören. Er zeichnet mit der Schlange mit *einem* stehenden Fledermausflügel. — Prüfen wir diese Behauptungen an der Hand zeitgenössischer Belege.

Im Anschluss an die Ausführungen des Verfassers sei mir zunächst folgende Berechnung gestattet: Als erstes Bild des Hans Cranach wird die „sehr kindliche" Marter des heiligen Erasmus in Aschaffenburg aus dem Jahre 1516 genannt. Angenommen nun, der Maler war damals nur — 12 Jahre alt, was durchaus unglaublich ist, so ist er 1504 geboren. Am 9. Oktober 1537 starb er, demnach also annähernd 33 Jahre alt.

Gegen dieses, wie jeder zugeben wird, Mindestalter des Hans Cranach sprechen nun eine Reihe von Thatsachen, nach denen er *weit jünger* gewesen sein muss.

Zunächst das Epicedion, in dem der 22 Jahre alte Professor Johann Stigel in Wittenberg (s. Schuchardt, Lucas Cranach Bd. I, S. 98) den geliebten verstorbenen Freund zugleich beklagt und feiert. Hier beziehen sich u. a. auf Hans folgende Wendungen: „Teuerster *Jüngling*", „Welcher der Götter begehrte im *Frühling des Lebens* dein Ende", „scheidest unzeitig dahin, *in der zartesten Blüte der Jugend*" u. s. w. — Auf einen, wie wir vorher sahen, mindestens Dreiunddreissigjährigen können derartige Ausdrücke schwerlich Bezug haben.

Ferner: Als in Wittenberg die Nachricht vom Tode des Hans in Bologna eintrifft, begiebt sich Luther zu den verzweifelnden Eltern. Aus seiner Trostrede (Luther's Tischreden, Leipzig 1700) hebe ich zwei Stellen hervor. 1) Mit Zustimmung der Freunde haben die Eltern den „gehorsamen" Sohn auf die Studienreise *geschickt* (mit 33 Jahren?) 2) Der frühe Tod schützte ihn vor der bösen Welt, der auch die „allerfeinsten Jünglinge" nicht widerstehen, „was auch ihm hätte können widerfahren" — eine Befürchtung, die nur in Bezug auf einen unerfahrenen und jungen Mann Sinn hat.

Auf folgendes möchte ich ferner immerhin aufmerksam machen: In dem Skizzenbuche des Hans im Kestner-Museum in Hannover (jetzt auf der Cranachausstellung), das er von 1536 bis zu seinem Tode brauchte, findet sich die folgende Inschrift: H. Cranach, darunter 15∘M13. Bezieht sich die Zahl etwa auf seine Geburt, so wäre er bei seinem Tode *23 Jahre* alt gewesen. Dieser Altersstufe entspricht die Selbstskizze eben darin, die einen bartlosen Jüngling mit „Pagenfrisur" zeigt. Sie ist in Lippmann's Werk über die Holzschnitte Cranach's d. Ä. wiedergegeben.

Als offenbarer Beweis, dass Hans nicht das Alter von mindestens 33 Jahren erreichte, erscheint mir nun nachstehendes: Der zweite Sohn Cranach's, Lucas d. J., ist am 4. Oktober 1515 geboren, *nach* ihm, nicht etwa zwischen den Brüdern, wie oft angenommen wird, kommen die drei Töchter, deren jüngste 1520 das Licht erblickt. Es wäre demnach zwischen beiden Söhnen, auf Grund der ersten Berechnung, ein Altersunterschied von 11 Jahren gewesen!

Nun heisst es in den Torgauer Schlossrechnungen (Grossherzogl. Archiv, Weimar) von 1536/37: „Nicolai (1535) bis ufs new Jahr des 36", unter den Abgelohnten: „sein (Meister Lucas) zwen son *iglichen 1½ fl!*" Danach hätte der berühmte Hans, der jahrzehntelange Leiter des grossen Ateliers, der mindestens Dreiunddreissigjährige *denselben Gesellenlohn* empfangen wie sein kaum 20 Jahre alter Bruder! Dass wirklich Hans und Lucas d. J. gemeint sind, bestätigt die nachherige, ausdrückliche Nennung ihrer Namen.

Nach all diesem kann Hans Cranach *nicht* der

Pseudogrünewald sein, den der Verfasser von 1516 ab uns auf Grund einer Zusammenstellung von Gemälden konstruiert. Er kann ferner weder diese, noch die ihm zugeschriebenen Holzschnitte geschaffen haben, wenigstens zum grossen Teil nicht.

Eine Bestätigung meiner persönlichen Ansicht, dass Cranach d. Ä. überhaupt nicht so früh geheiratet hat, wie bisher angenommen ist — es wird 1502—1503 angesetzt —, scheint mir nachstehendes zu geben: Auf Fol. 108 des Codex Guelferbytanus Augusteus, Fol. 58b in der Wolfenbüttler Bibliothek steht nämlich unter einem Gedichte des Professors Dietrich Bloch (näheres Schuchardt, Lucas Cranach Bd. III, S. 83) ein Epigramm auf eine Geliebte Cranach's, offenbar ein Modell schlimmster Sorte. Das erstgenannte Gedicht preist dessen Porträt der Ghesa Bloch. Eine Jahreszahl ist nirgends angegeben. Nun meldet Ebert (Überlieferungen zur Geschichte u. s. w. Dresden 1826) und nach ihm die anderen, dass Bloch (richtiger Block) *um* 1515 Professor der Medizin in Wittenberg war. Laut dem Album academiae Vitebergensis (Förstemann, Lipsiae 1841) trat er aber schon *1507* in den Lehrkörper ein. Da nun das *„um 1515“* für Porträt und Gedicht völlig unbezüglich ist, kann man ebensogut annehmen, dass beide *nach 1507* entstanden, als Gelehrter und Maler erst näher bekannt waren. Jedenfalls ist es nach dem Charakter Cranach's, der Stellung und Familie seiner Frau, mit der er in glücklichster Ehe lebte, ausgeschlossen, dass ein Epigramm, das offen die Geliebte des Malers preist, *nach* seiner Verheiratung geschrieben wurde. Diese wäre folglich erheblich später, als bisher geglaubt, anzusetzen. — Dem *Alter* des Hans gemäss dürfte die These unhaltbar sein, dass er „fast zwei Jahrzehnte“ lang die Werkstatt seines Vaters leitete. Wäre dies auch nach Lage der Verhältnisse wahrscheinlich? Als Beweise für den rastlosen Fleiss des älteren Cranach will ich nur den bekannten Brief Scheurl's von 1509 anführen: „. . . . Du bist, ich kann nicht sagen keinen Tag, *sondern fast keine Stunde müssig;* immer ist der Pinsel in deiner Hand“, das Schreiben seines Schwiegersohnes an Johann Friedrich von 1550: „Ich . . . habe selbst von ihm (Lucas) gesehen, dass er in itziger Zeit nicht weniger als zuvor *keine stunde ledig oder müssig* sitzen kann“, ferner die Thatsache, dass der Achtzigjährige sofort nach seiner Niederlassung in Weimar zwei Gesellen anstellt. — Und dieser Mann sollte in der Mitte seiner vierziger Lebensjahre die Leitung seiner Werkstatt aus den Händen gegeben haben?

Dass „Meister Lucas seit Anbruch der Reformation infolge mancherlei Verpflichtungen zum eigenen Schaffen nicht mehr so viel Zeit fand wie früher“, dürfte nur in beschränktem Masse aufrecht zu erhalten sein. Das Apothekenprivileg von 1520 sagt ausdrücklich, dass . . . . „Meister Lucas mit andern hendeln umbgeht unnd die apotecken mit knechten bestellt“; für die Buchdruckerei war Christian Aurifaber sein Teilnehmer; der Ehrenposten als Ratskämmerer nahm doch nur gewisse Stunden des Tages in Anspruch; kurz der überwiegende Teil seiner Zeit blieb wohl seiner künstlerischen Thätigkeit. Cranach ist also der eigene Leiter seines Ateliers geblieben.

Der Verfasser sagt an anderer Stelle: „Hans *nicht Johann Lucas.*“ Giebt es denn ausser Hans noch einen andern Johann Lucas? Seine Belege dafür sind mit Interesse zu erwarten.

Das Stigel'sche Trauercarmen ist überschrieben: „In immaturum obitum *Joannis Lucae* F. Cranachii“ — „Auf den frühen Tod *Johann Lucas,* Sohn Cranachs“ (s. Schuchardt I, S. 98). Der Dichter vertröstet darin den Vater im Hinblick auf „den *anderen* Lucas“, (Lucas d. J.), nicht etwa in Beziehung zum Namen des Vaters, sondern auf den Bruder des Verstorbenen weisend. Von einem dritten Sohne spricht er nicht. — Ein solcher ist auch nicht erwähnt in dem vier Jahre später verfassten Trauergedichte des Richius (Schuchardt Bd. I, S. 129) auf die verstorbene Gattin Cranach's, wo wieder nur des verblichenen Johannes und des jüngeren Lucas gedacht wird. — In der Urkunde des Gunderam von 1556 ist der seit 19 Jahren verstorbene Johann genannt, dann Lucas II — von einem anderen Sohne keine Spur!

Kommen wir zu den Torgauer Schlossbaurechnungen, in denen unter *1538* ein *Hanss* Cranach genannt ist. Es ist einfach unverständlich, wie z. B. Schuchardt deshalb einen dritten Sohn Cranach's annimmt. Die Stelle lautet: 31 ½ gulden Hansen kranach, Meister Lucas sohn, hat 21 wochen gearbeit, die wochen 1 ½ fl.“ Die vorangehende Notiz, ebenso die folgende bestätigen, dass noch andere Maler und Gesellen 25 Wochen dort gearbeitet haben, nämlich „von Ostern des *36. Jahres* biss uf Burckardi“ (im Oktober). Diese Notiz bezieht sich also auf das Jahr 1536, wo Hans ja noch in Wittenberg war. — Johann Lucas, und so nennt ihn auch Heller, dessen Rufname zum Unterschied von seinem Bruder Johann, resp. Hans war, ist der in Bologna verstorbene Held der Theorien des Verfassers. —

Auf die wirkliche künstlerische Person des Hans Cranach einzugehen, widerspricht durchaus den Absichten dieser Zeilen, die nur auf Widerlegung der Thesen des anfangs genannten Aufsatzes zielen. Auf einige eigenartige Folgerungen und Behauptungen desselben sei aber noch kurz hingewiesen.

Gerade von den *Erstlingswerken* des Hans von 1516—1521 heisst es, „dass all diese Bilder *nichts* mit Cranach zu thun haben“. Mit wem denn aber sonst? Hans wurde doch nur von seinem Vater ausgebildet. — An anderer Stelle ist gesagt, Hans sei „genial“ — und doch werden ihm die Bilder des

Bergaltars in Annaberg (z. Z. Dresden, Cranach-Ausstellung Nr. 140) zugeschrieben, die direkte Plagiate der Dürer'schen Holzschnitte B. 84, 94, 88, 89 sind. Und Cranach Vater, von dem mit Recht behauptet ist, er habe nie Anleihen bei fremden Malern gemacht, lässt diese Plagiate seines „genialen" Sohnes ruhig aus seiner Werkstatt gehen?!

Wie ist es überhaupt möglich anzunehmen, dass derselbe Künstler 1521 die äusserst mässigen, zusammengestohlenen Flügel des Bergaltars in braunem Gesamtton und schweren, bunten Farben gemalt haben soll, nachdem er angeblich *1520* das herrliche, in duftigsten Lasuren gehaltene Gemälde „Der h. Wilibald und die h. Walburga mit dem Stifter" (z. Z. Dresden, Cranach-Ausstellung Nr. 101) geschaffen hat?

Sonderbar berührt auch die Behauptung, dass Cranach d. Ä. die Schlange mit *zwei* Fledermausflügeln — und diese nur von 1509! an — als Zeichen brauchte, während Hans sich der *ein*flügeligen Schlange bediente. Um nur einige widerlegende Beispiele zu bringen, sei auf die Holzschnitte des „h. Christoph mit dem Jesuskinde" (B. 58, Sch. 72) und „Venus und Amor" (B. 113, Sch. 119) gewiesen, die, obwohl von 1506, doch schon die Schlange mit doppelten Flügeln tragen. Die sogenannte „Himmelsleiter der h. Bonaventura" (B. 78, Sch. 99), die nach den dargestellten Personen — Friedrich der Weise vorn links knieend, hinter ihm Johann, dem gegenüber rechts seine 1513 ihm verheiratete, zweite Gemahlin, — etwa um diese Zeit entstanden sein dürfte, zeigt deutlich die Schlange mit *einem* Flügel, ebenso der frühe Holzschnitt „Ein wilder Mann" (B. 115, Sch. 122), die Kreuzigung (B. 17) aus der „Passion" von 1509 u. s. w. Diese ist auch auf dem frühen Bildchen des Berliner Museums 567 A: „Maria, h. Anna und Kind", auf dem von dem Verfasser ausdrücklich Cranach d. Ä zugeschriebenen Bilde der Pester Galerie: „Vermählung der h. Katharina" (Ausstellung Nr. 73), auf dessen Porträt des Scheurl (Ausstellung Nr. 4) von *1509* u. s. w. Hiernach ist die Unterscheidung von Vater und Sohn durch die Zahl der Schlangenflügel unhaltbar. —

War Hans Cranach nun überhaupt so bedeutend, dass man ihm irgend hervorragende Kunstwerke zutrauen kann? Es sei hierfür folgende Stelle des Stigel'schen Gedichtes citiert:

„Dir fiel höher Genie und dem Vater die höhere Kunst zu.
Gott, wie gross wärest du, fügten sie diese dir bei!
Viel des Geheimnis bewahrt dir der Vater für spätere Jahre,
Wehe der Schuld!" . . . .

Aus diesen Worten des sonst so überschwänglich Lobenden geht klar hervor, *dass Hans vorläufig noch der Kunst ermangelte!* Der Vorwurf, der Vater habe ihm Kunstgeheimnisse vorenthalten, scheint anzudeuten, dass Hans selbst, vielleicht bei väterlichem Tadel, den Mangel an Talent so gegen den Freund zu entschuldigen suchte. Andere Stellen des Carmens heben im geraden Gegenteil hervor, wie neidlos sich der Vater „des gewandteren Geistes" des Sohnes erfreute, wie er wünschte, ihn „grösser zu machen an Kunst", als der Vater selbst war. —

In der That war Hans Cranach fleissig, das beweist die Aufzählung seiner Werke in dem Gedichte Stigel's; er war aber durchaus talentlos. Die vollste Bestätigung dessen geben uns die kindlich unsicheren Entwürfe seines vorgenannten Skizzenbuches. —

Mit der Schilderhebung des Hans Cranach ist die Pseudogrünewald-Frage, wenn es eine solche noch nach der Dresdener Cranach-Ausstellung giebt, *nicht* gelöst. — *H. MICHAELSON.*

BÜCHERSCHAU.

Bamberg. — Eine interessante und erschöpfende Biographie des am 13. Dezember 1898 verstorbenen Kunsthistorikers Friedrich Leitschuh ist im Verlag der Handelsdruckerei in Bamberg erschienen. Sie betitelt sich: *Friedrich Leitschuh: Eine biographische Skizze von Dr. M. Kopfstein* und sei hierdurch allen Verehrern des hochverdienten Gelehrten empfohlen.

KUNSTBLÄTTER.

* Der Berliner Maler *Rudolf Eichstädt* hatte vor kurzem im Künstlerhause in Berlin ein Bild ausgestellt, welches *Beethoven* in seinem Arbeitszimmer vorführt. In tiefes Sinnen verloren sitzt der grosse Meister der Töne, das Haupt mit der Linken stützend. Auf dem Klavier vor ihm brennt die Lampe; aber durch das Fenster, von dem der Vorhang zurückgezogen ist, fällt bereits das fahle Licht des heranbrechenden Morgens aus halb bewölktem Himmel in das Gemach hinein. Über einem Notenheft grübelnd, das auf seinen Knieen liegt, hat der Meister die Nacht durchwacht, ohne der entschwundenen Zeit gewahr zu werden. Durch die Tiefe und Kraft der Charakteristik wie durch die glückliche koloristische Bewältigung des komplizierten Beleuchtungsproblems hat das Bild allgemeinen Beifall gefunden, und in den Kreisen der Verehrer Beethoven's ist der Wunsch nach einer Reproduktion des Bildes rege geworden. Eine solche ist jetzt durch den Kunstverlag von *Paul Sonntag* in Berlin, Mauerstrasse 63—65, in einer Plattengrösse von 45×69 cm in den Handel gebracht worden. Mit Rücksicht auf die starken Helldunkelwirkungen des Originals ist als Reproduktionsart die Kupferätzung gewählt worden, die Meisenbach, Riffarth & Co. mit treuer Wahrung der koloristischen Eigenart des Originals ausgeführt haben. *A. R.*

NEKROLOGE.

*** Professor *Hermann Wislicenus*, der Schöpfer der Wandgemälde im Kaiserhause zu Goslar, ist am 25. April in Goslar, wo er nach Vollendung der Gemälde seinen Wohnsitz genommen hatte, im 74. Lebensjahre gestorben.

London. — *Josef Wolf*, der am 20. April d. J. in London verstarb und 1820 in der Nähe von Koblenz geboren war, galt als der erste englische Tiermaler. Sein grosser Rivale Landseer hat ihm diesen Ehrenplatz selbst zuerkannt. Schon als Knabe entwickelte er bedeutendes Zeichentalent. Die

Tiere und Vögel des Waldes erregten sein vornehmlichstes Interesse. Als Professor Schlegel in Leyden mehrere seiner Entwürfe gesehen hatte, übertrug er ihm die Illustrierung seiner Werke. Im Jahre 1848 erhielt Wolf eine Aufforderung nach England zu kommen und zugleich den Auftrag, mehrere Bücher zu illustrieren, so namentlich: Gray's „Genera of Birds", „The Birds of North East Africa", „The Birds of Japan" und Gould's berühmtes Werk „Birds of Great Britain". Ferner leistete der Künstler Beihilfe bei der Illustration folgender Werke: „Missionary Travels" von Livingstone verfasst, Wallace's „Malay Archipelago" und Baldwin's „African Hunting". In kurzer Zeit wurde Wolf's Atelier der Sammelplatz der bedeutendsten Forscher, Reisenden, Männer der Wissenschaft und Künstler. Zu seinen näheren Freunden und Bewunderern zählten Darwin, Owen, Oswell und der Herzog von Argyll. Sein erstes Bild, welches er zur Akademie sandte, „Woodcock's seeking shelter", erwarb ihm die Freundschaft Landseer's. In den siebziger Jahren befand sich sein Buch „Life and Habits of Wild Animals" in der Hand aller Naturforscher. Alle seine Arbeiten zeichnen sich durch scharfe Beobachtungsgabe und grosse Naturtreue aus. Die Königin Victoria besitzt mehrere von ihm gemalte Tierscenen. Zu seinen Schülern, die sich gute Namen erworben haben, gehören: Thorburn, Adams, Whymper und Calkin. ♂

† *München.* — Am 27. April ist nach langem Leiden der bekannte Kunstsammler Dr. *Martin Schubart* gestorben. Seine hervorragende Galerie alter Bilder wird, wie bereits berichtet wurde, im Herbst dieses Jahres bei Helbing in München versteigert.

WETTBEWERBE.

Freiberg. — Die Einlieferungsfrist für das *Preisausschreiben um Entwürfe zu den Wandgemälden für die Domkirche* ist bis zum 1. Juni d. J. verlängert worden. -u-

Dresden. — Die *Entwürfe für die Konkurrenz um Entwürfe für die malerische Ausschmückung der Kuppelhalle des städtischen Ausstellungspalastes* sind bis zum 22. Juni d. J. einzuliefern. Es handelt sich um die Deckenfläche, vier Zwickel- und zwei Halbkreisfüllungen und die Halle. Die Wahl des Gegenstandes, ebenso die Wahl der Technik bleibt den Bewerbern freigestellt. -u-

Breslau. — Im hiesigen *Kunstgewerbemuseum* sind vom 23. April bis 7. Mai die Konkurrenzprojekte für das *Breslauer Vereinshaus* ausgestellt. Eingegangen sind 89 Entwürfe. Den ersten Preis (3000 M.) erhielten die Architekten *Karl Börnstein* (Berlin) und *Emil Kopp* (Friedenau) für ihren Entwurf mit dem Motto *„Frohsinn"*, den zweiten (2000 M.) die Architekten *Johannes Reichel* und *Karl Müller*, beide aus Leipzig, für den Entwurf mit dem Motto *„Für Scherz und Ernst"*, und den dritten (1000 M.) die Architekten *Emmingmann* und *Hoppe* aus Berlin für den Entwurf mit dem Motto *„Höchste Eisenbahn"*. Man kann mit dem Urteil des Preisgerichts sehr zufrieden sein. Der Entwurf von Börnstein und Kopp zeichnet sich nicht nur durch einen einfach und klar disponierten, verständigen Grundriss aus, sondern auch durch eine originelle malerische Auffassung, die sich für den Laien besonders in der Fassade offenbart, deren perspektivisches Bild auch in der zeichnerischen Technik höchst eigenartig und bestechend wirkt. Es ist jener lustige Kneipenstil, wie er für ein Haus, das zu dem Aufenthalt von Menschen, die Frohsinn und Geselligkeit für wenige flüchtige Stunden suchen, vorzüglich geeignet ist, weil er den gewissermassen ephemeren Charakter des Gebäudes schon von aussen zum Ausdruck bringt. Die Fassade ist glatt und schlicht. Als einziger Schmuck dient ihr ein durch zwei Geschosse gehender runder turmbedeckter Erker in der Mitte des Gebäudes und ein Figurenfries in halber Höhe desselben, der symbolisch die Bestimmung des Hauses anzeigen soll. *C. B.*

DENKMÄLER.

Hamburg. — Der Senat hat der Wahl der Elbhöhe als Platz für das *Bismarck-Denkmal* die Genehmigung versagt, weil er zu sehr vom Stadtmittelpunkt entfernt liegt. Er hat es dem Comité anheimgestellt, einen anderweitigen Vorschlag zu machen. -u-

Hildesheim. — Die Ausführung des zu errichtenden *Kaiser Wilhelm-Denkmals* ist dem Bildhauer Professor *Otto Lessing* in Berlin übertragen worden. -u-

Magdeburg. — Zur *Errichtung eines Denkmals für die Königin Luise* sind ohne vorherigen Aufruf in privaten Kreisen über 40000 M. gesammelt worden. Den Auftrag zur Ausführung dürfte wahrscheinlich der Bildhauer *Götze* in Charlottenburg erhalten, doch steht der Beschluss noch nicht ganz fest. Als Denkmalsplatz ist das Villenterrain am Luisengarten in Aussicht genommen. -u-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** Die *Vereinigung der Krefelder Kunstfreunde* hat einen Teil der Sammlung italienischer Bildwerke der Renaissance von *Adolf von Beckerath* in Berlin für 70000 M. als Geschenk für das Kaiser Wilhelm-Museum in Krefeld angekauft.

München. — Auf der *Frühjahrsausstellung der „Secession"* wurde ein „Herbstbild" von *Franz von Courtens* vom Bayerischen Staat für die Pinakothek erworben; ferner das Bild „Niederösterreichische Dorfstrasse" von *Rudolf Ribarz* in Wien. -u-

Dresden. — Nach gerade Jahresfrist ist das *Zimmer der Sistinischen Madonna* in der Kgl. Galerie dem Publikum wieder zugänglich gemacht worden. Nach endlosen Versuchen und Beratungen war die Ausstattung des Raums Herrn Prof. *Gussmann* übertragen worden. Wenn auch nicht gerade vornehm und gewählt, so ist sie wenigstens reich ausgefallen. *H. W. S.*

Dresden. — *Deutsche Kunstausstellung.* Preisverteilung. — Höchste Auszeichnung. Ehrenliste: O. Achenbach, C. Becker, R. Begas, Defregger, v. Gleichen-Russwurm, H. Gude, Graf Harrach, A. Hildebrandt, F. Keller, Knaus, Lenbach, Löfftz, Menzel, Meyerheim, Pauwels, Schilling, Schönleber, Thoma, v. Werner. Ferner in der Bildhauerei: I. Medaille: H. Epler, H. Hahn, K. Seffner, Tuaillon; II. Medaille: Bermann, L. Cauer, S. Cauer, E. M. Geyger, Hartmann-Maclean, Levi. In der Graphik: I. Medaille: Greiner; II. Medaille: C. Hofer, G. Jahn, K. Kollwitz, A. Krüger, H. Wolff. Im Kunstgewerbe: II. Medaille: Dülfer, Gross, Gussmann, Läuger, Leistikow, Pankok, Riemerschmied, Schmuz-Baudiss. In der Malerei: I. Medaille: C. Grethe, H. Herrmann, L. Herterich, C. Marr, R. Müller, C. Vinnen; II. Medaille: v. Ehren, F. A. Fischer, Frenzel, Gysis, Habermann, Hammacher, Haug, F. Hoch, A. Kampf, Modersohn, Nagel, Pepino, Reiniger, Sallwürk, Slevogt, Sterl, Thedy, Urban, B. Winter. — Die Kgl. Skulpturen-Sammlung erwarb auf der Ausstellung K. Seffner's Büste von Max Klinger. *H. W. S.*

Berlin. — *Kgl. Nationalgalerie.* Der zweite Corneliussaal beherbergt gegenwärtig eine Ausstellung des verstorbenen

Düsseldorfer Malers Prof. *Carl Gehrts*, die ziemlich stark besucht wird. Der Künstler ist in ganz Deutschland bekannt durch seine Schilderungen von Einsiedlern und Gnomen, germanischen Helden und römischen Quiriten, die er für die Fliegenden Blätter zu zeichnen pflegte. Von ihm stammt auch die Ausschmückung des Treppenhauses in der Düsseldorfer Kunsthalle. Vielfach wurde er zu Glückwunschadressen und zur Illustration von Prachtwerken herangezogen, und für eine Reihe von Kostümfesten des Düsseldorfer Malkastens hat er die Skizzen geliefert. Er gehörte nicht zu den verkannten Grössen, gleichwohl ist sein Los geradezu tragisch gewesen. Aus sehr kleinen Verhältnissen hervorgegangen, ermöglichte ihm eine Reihe von Stipendien seiner Vaterstadt Hamburg die Weimarer Kunstschule zu besuchen. Dort hat er sich insbesondere an Gussow und später an Albert Baur angeschlossen und ist dann mit seinem zweiten Lehrer nach Düsseldorf übergesiedelt. Nachdem der Vielbeschäftigte sich schon einmal überarbeitet, brachten ihm die Hindernisse, welche der Ausführung seiner mit dem ersten Preis gekrönten Konkurrenzarbeiten für die Kunsthalle in den Weg gelegt wurden, eine Krankheit, die ihn auf ein halbes Jahr den Seinen und der Arbeit entzog. Als die Düsseldorfer Fresken aber endlich dennoch von ihm vollendet dastanden, stürzte er sich mit solchem Eifer auf eine Konkurrenzarbeit für das Hamburger Rathaus, dass seine Kraft plötzlich zusammenbrach und er dahinstarb, kurze Zeit nachdem sein Rivale Geselschap physisch gebrochen und, wie es heisst ebenfalls an seiner Kraft zweifelnd, freiwillig aus dem Leben geschieden war. — Unter den ausgestellten Arbeiten nehmen den meisten Raum ein die Entwürfe in Öl und Aquarell für Düsseldorf. Ausserdem sind charakteristische Proben seiner Illustratorenthätigkeit und seiner Akt- und Gewandstudien, sowie viele Adressen und einige grössere Kompositionen in Aquarell ausgestellt. Seine Ölgemälde sind nicht zahlreich gewesen und zeigen den Künstler auch nicht von der vorteilhaftesten Seite. Das beste sind vielleicht einige Entwürfe für das Hamburger Rathaus. Einen monumentalen Stil wie der von Gehrts besonders hochverehrte Anselm Feuerbach findet man allerdings auch hier nicht, aber man möchte fast glauben, dass der keineswegs unbegabte und vom höchsten Streben beseelte Künstler sich noch zu etwas weit Grösserem hätte emporschwingen können, wenn ihm ein anderes Los wäre beschieden gewesen.

A. R. *Berlin.* — Bei *Keller & Reiner* hat *Curt Stoeving* eine Anzahl von Ölgemälden und Studien und ein Bronzerelief ausgestellt, die zum Teil während eines längeren Aufenthalts in Italien entstanden sind. Ursprünglich Architekt, war Stoeving eine Zeitlang als Architekturmaler thätig gewesen, und von dieser seiner ersten Neigung zur Malerei zeugen noch auf seiner jetzigen Ausstellung mehrere Aquarelle und ein mit grosser koloristischer Bravour in Öl gemaltes Interieur aus San Marco in Venedig. Dann wandte er sich zur Bildnismalerei, und seine italienischen Studien haben ihn jetzt auch auf die Landschaftsmalerei und auf die ideale Malerei geführt. Sein Hauptwerk auf letzterem Gebiete ist eine grosse figurenreiche, „Ein Tanzlied“ betitelte Darstellung, deren Motiv aus jenem Reich der Phantasie geschöpft ist, das uns vornehmlich durch Böcklin vertraut geworden ist. In der Pracht des Kolorits lässt Stoeving auch den Einfluss Böcklin's erkennen. Aber seine Phantastik bewegt sich in viel massvollerem Kreise. Auf einer mit Cypressen und anderen, dichtbelaubten Bäumen bestandenen Wiese tanzt eine Schar schlanker Mädchengestalten in leichten, farbigen Schleiergewändern einen Reigen um einen Quell nach den Tönen einer Laute, die eine von ihnen schlägt. Der sanfte musikalische Rhythmus, der den Reigen beherrscht, kommt auch in der tiefen, aber reichen Farbenstimmung und in dem landschaftlichen Hintergrunde zum Ausdruck, dessen Motiv der bergigen Umgebung von Florenz entnommen ist. Komposition, Farbengebung und Bildung der Gestalten durchdringt gleichmässig harmonischer, sanfter Wohllaut, und mit demselben koloristischen Zauber sind auch die landschaftlichen Studien des Künstlers und einige seiner Bildnisse junger Frauen erfüllt, während sich andere Bildnisse, besonders sein Selbstporträt und die Bildnisse eines alten Herrn und einer alten Dame der herben, plastischen Art der Florentiner des 15. Jahrhunderts nähern. In gleichem Stil ist auch das Bronzerelief, ein Brustbild des Dichters Stefan George, gehalten, das sich in der technischen Behandlung jedoch keineswegs als dilettantischer Versuch, sondern als eine völlig ausgereifte Arbeit darstellt, die vielleicht eine neue Wandlung in der Kunst Stoeving's vorbereitet. — Ausser dieser Sammelausstellung bietet der Salon von Keller & Reiner noch drei andere: ein Ölgemälde (Meeresstrand mit steil ansteigenden Felspartien) und eine Anzahl landschaftlicher Aquarelle von *Hermann Hendrich*, der seine poetisch gestimmten Bilder mit stets wirkungsvollen und fesselnden Beleuchtungskunststücken auszustatten weiss, eine grosse Sammlung von Kleinbronzen des in Paris thätigen Schweden *V. Valgreen* und eine Reihe phantastischer Landschaften (Waldbilder bei herbstlicher und winterlicher Stimmung) von dem Münchener *Richard Petzsch*, einem Schüler von Stuck, dessen Malweise sich der noch junge Künstler mit allen ihren Vorzügen und Schwächen geschickt angeeignet hat. Valgreen's Bronzen sind augenblicklich sehr in der Mode und stehen darum auch hoch im Preise. Seine überschlanken Frauengestalten, die sich wie Blumenstengel an allerhand Gefässe und Geräte schmiegen, sich um sie herum schlingen oder sie überragen, kommen der müden, schläfrigen Stimmung, der Schlaffheit und Energielosigkeit entgegen, die einen Teil unserer Zeitgenossen befallen haben, und daraus erklärt sich zum Teil ihr grosser Erfolg. Daneben haben sie aber auch den ernsthafteren Vorzug einer ausgezeichneten Behandlung des Bronzegusses, und dieser Vorzug macht sie auch für solche Kunstfreunde begehrlich, die nicht jenen Stimmungen unterliegen. Eine etwa drittellebensgrosse Marmorstatuette, wieder ein schlankes, nur mit einem leichten Schleier bekleidetes Mädchen, das sein kokettes Näschen so hoch als möglich zu heben sucht — es soll ein Sinnbild der Eitelkeit sein — beweist, dass Valgreen auch die Marmortechnik mit höchstem Raffinement beherrscht.

VERMISCHTES.

Brüssel. — Der Magistrat hat beschlossen, die Gruppe „*Pferd an der Tränke*“ *von Constantin Meunier* anzukaufen. Das in Bronze ausgeführte schöne Werk soll seinen Platz auf einem der neuen Squares finden. -u-

Darmstadt. — Der Grossherzog beabsichtigt, auf der „Mathildenhöhe“ ein „*Künstlerheim*“ zu errichten, in dem einige von ihm persönlich zu berufende Künstler, vorwiegend der modernen Kunst, ihre Arbeitsstätte finden sollen. Einstweilen sind berufen Hans Christiansen und Rudolf Bosselt, zur Zeit in Paris, sowie Patriz Huber und Paul Bürck aus Mannheim. Die Mitglieder dieser so gebildeten Künstlerkolonie erhalten ausser den Ateliers auch pekuniäre Beihilfen aus der Privatschatulle des Grossherzogs, der sich die Oberleitung der Kolonie persönlich vorbehalten hat. -u-

Rom. — Die *Erwerbung der Villa Borghese* ist zur Zeit eine der brennenden Fragen in Rom, zu welcher nun auch

auf eine Interpellation im Senat der Minister des öffentlichen Unterrichts Stellung genommen hat. Der Staatsrat, so etwa äusserte sich Bacelli, hat die Unmöglichkeit anerkannt, die Galerie zu teilen, das Urteil einer Kommission der sachverständigen Künstler zu dem ihren machend. Der Wert der Sammlung wurde auf 7 Millionen Lire geschätzt; auf 3½ Millionen werden die Rechte von Staat und Stadt angenommen; 3½ Millionen sind an die Familie Borghese zu zahlen für Erwerbung von Galerie und Museum. Der Minister des Schatzamtes glaubt indessen zur Zeit nicht über eine solche Summe verfügen zu können. Man hofft indessen durch Erhöhung der Eintrittsgelder in die Museen und dadurch, dass eben auch auf das Forum Romanum eine Eintrittstaxe gelegt ist, einen Fonds zu gründen, der nicht nur die Erwerbung von Galerie und Museum, sondern auch des Palastes selbst ermöglichen soll. Die ganze Summe von 3½ Millionen würde in einem Zeitraum von 50 Jahren abzutragen sein. Diese Ausführungen des Ministers verdienen Beachtung, weil sie klar und bestimmt den Weg vorzeichnen zum gesteckten Ziel, das allerdings zunächst wohl noch immer in weiter Ferne liegt. *E. St.*

⊙ Die *Ausschmückungskommission des Reichstages* hat in ihrer ersten nach den Osterferien abgehaltenen Sitzung das Deckengemälde von *Franz Stuck* „Die Jagd nach dem Glück" endgültig abgelehnt. Damit scheint die Streitfrage, für den Reichstag wenigstens, erledigt zu sein, da zugleich bekannt gemacht wurde, dass „die Abwicklung der Angelegenheit mit dem Künstler vom Reichsamt des Innern loyal durchgeführt" worden ist.

VOM KUNSTMARKT.

Die Majoliken-Sammlung Richard Zschille, die während mehrerer Jahre im Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig ausgestellt war, gelangt am 1. Juni 1899 in London bei Christie zur Versteigerung. Der hervorragende Wert dieser Sammlung ist zu bekannt, als dass es nötig wäre, von neuem auf ihre Kostbarkeiten aufmerksam zu machen. Dr. *von Falke* hat ein Werk über die Sammlung herausgegeben, das kürzlich bei K. W. Hiersemann in Leipzig erschienen ist. In einer Einleitung charakterisiert der Verfasser die Sammlung nach ihrem kunstgeschichtlichen und ästhetischen Wert, ihr folgt ein genaues Verzeichnis der einzelnen Nummern. Auf 35 Lichtdrucktafeln sind die hervorragendsten Stücke der Sammlung, die im ganzen 229 Nummern zählt, sorgfältig abgebildet. Ohne Zweifel wird um die Sammlung Zschille unter den Kennern, Kunstfreunden und Händlern ein heisser Kampf entbrennen, und es ist zu wünschen, dass die deutschen Museen nicht leer dabei ausgehen!

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstrasse 15.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 25. 18. Mai.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme,* Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg,* Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE STRASSBURGER GEMÄLDEGALERIE.

Schon in französischer Zeit hatte Strassburg eine kleine Kunstsammlung besessen. Zwar war sie reicher an grossen Namen, als an wirklich guten Bildern, aber es bleibt doch sehr bedauerlich, dass auch sie, wie die an Kostbarkeiten so reiche Bibliothek, bei der Belagerung zu Grunde gegangen ist. Glücklicherweise ermöglichte die sehr hoch bemessene Entschädigung, die der Stadt aus Reichsmitteln dafür gewährt wurde, schon im Jahre 1889 die Begründung einer neuen Galerie. Sie wurde zunächst in einem mässig grossen, provisorisch hergerichteten Saale des kunstgeschichtlichen Institutes der Universität — wie es nicht anders sein konnte, in ungünstiger Zusammendrängung — untergebracht. Dort war sie, wie mancher Leser dieses Blattes bestätigen wird, wohl dem engeren Kreise der Kunsthistoriker sehr bequem zur Hand, das grössere Publikum jedoch, das einheimische wie das fremde, hatte nur geringe Kenntnis von den Schätzen, die sich hier angesammelt hatten. Der Zuwachs der allerletzten Jahre fand ohnedies nur in Depoträumen Platz.

In diesen Wochen erst ist alles, was die Stadt Strassburg an Bildern und Skulpturen besitzt, in dem alten, der Südfront des Münsters gegenüber gelegenen Schlosse neu aufgestellt und der Allgemeinheit zugänglich gemacht worden. Der Prunkbau, der nach und nach alle städtischen Sammlungen aufnehmen soll, ist in den Jahren 1728 bis 1741 als bischöfliche Residenz entstanden. Kardinal Armand Gaston de Rohan, der Vorgänger des Helden der Halsbandgeschichte, war der Bauherr; der Entwurf der Gesamtanlage rührt wahrscheinlich von Robert de Cotte, dem berühmten Schüler Jules Hardouin-Mansart's, her. Die Strassburger Bischöfe blieben indessen nicht lange Herren des Hauses. Die Revolution brachte es in staatlichen Besitz, dann in den der Stadt. Diese bot es im Jahre 1806 Napoleon an; ihm folgten, wie im Besitze des Thrones, so auch in dem des Strassburger Schlosses, die Bourbonen. Seit 1830 ist wieder die Stadt Eigentümerin; aber der Besitz war ihr zumeist eine Last. Die weiten Räume dienten den verschiedensten Zwecken. Oben wohnten zeitweise die Bischöfe, in den Prachtsälen des Erdgeschosses fanden Ausstellungen und Unterrichtskurse statt. Nach 1870 wurde Universität und Bibliothek provisorisch hier untergebracht. In all diesen Jahren, seit er seinem ursprünglichen Zwecke entfremdet war, blieb der Bau ärgster Vernachlässigung preisgegeben; zu der passiven Misshandlung kam zeitweise eine sehr aktive hinzu. Auch die Notwendigkeit, sich rasch in dem neuen Besitze einzurichten, entschuldigt nicht die Brutalität, mit der man bei der Herrichtung der Räume für die Zwecke der Bibliothek vorging.

Die neue Bestimmung des Schlosses für Sammlungszwecke machte einen umfangreichen und kostspieligen Umbau der Innenräume notwendig. Im Hauptgeschosse des Mitteltraktes, der unter zwei parallel laufenden Dächern liegt, und in den kurz vorgreifenden Seitenflügeln sollte das Kupferstichkabinet und die Gemäldegalerie untergebracht werden. Es galt, ohne an die Aussen-Architektur zu rühren, aus zwei Reihen von mässig hohen Wohngemächern Oberlichtsäle für die grossen Bilder, Kabinette mit Seitenlicht für die kleineren Bilder zu schaffen und den fast lichtlosen Korridor, der sie trennte, zur Ausstellung von Kupferstichen u. dgl. geeignet zu machen. Dazu war vor allem teils die Beseitigung, teils die Verrückung verschiedener Innenmauern notwendig. Das Höhenausmass für die Oberlichtsäle wurde erreicht

indem man einen Teil des Mansardenraumes mit in sie einbezog; die oberen Flächen des über den grossen Sälen liegenden gebrochenen Daches wurden vollkommen verglast und die Decken mit den Oberlichtern am Dachstuhl aufgehängt. Das zweite Dach wurde nur an der Innenseite verglast, um dem darunter liegenden Mittelgange gleichfalls Oberlicht zu geben. Die Seitenlichter der Kabinette waren gegeben.

Diese auch technisch gar nicht leichte Aufgabe ist mit viel Glück und Geschick gelöst worden. Die Säle haben angenehmes Weiten- und Höhenmass, eine Eigenschaft, die manchen, eigens für den Zweck erbauten Sälen anderer Museen nicht nachzurühmen ist. Auch der Mittelgang ist, obwohl etwas anspruchsvoll, doch architektonisch von guten Verhältnissen und starker perspektivischer Wirkung. In den Seitenkabinetten sollten die Scherwände nicht auf die Fenster, sondern auf die Pfeiler auflaufen; die Lichtzuführung wäre dadurch konzentrierter geworden. Immerhin sind auch diese Räume im ganzen als gelungen zu bezeichnen. Weit weniger Lob hingegen, als dem Architekten, vermag man dem Dekorateur zu spenden. Die roten und grünen Stoffe mit senkrechter Streifenrichtung, die man für die Wandbekleidung gewählt hat, sind zwar an sich sehr schön, aber als Bildgrund zu dunkel. Sie verschlucken zu viel Licht, und manches koloristisch wirksame Bild verträgt die Konkurrenz des tiefen Rot nicht und geht nicht genügend davon los. Auch die Farbe des Bodenbelages ist ungünstig. Das Auge, das sich naturgemäss von Zeit zu Zeit abwärts wendet, um vom Bilderansehen auszuruhen, wird durch die Kupferfarbe des Linoleums nur aufs neue angestrengt. Gewiss hat in Dekorationsfragen der persönliche Geschmack ein besonders starkes Recht, und innerhalb bestimmter Grenzen kann man jedem Einwand mit der Antwort begegnen: Das ist Geschmacksache. Aber es kann dabei doch gar nicht fraglich sein, dass in einer Bildergalerie eben die Bilder die Hauptsache sind, und dass sich ihnen alles andere bedingungslos unterordnen muss. Gerade dieser Grundsatz ist stellenweise in sehr bedenklicher Weise missachtet worden. Tapeziererkünste haben mehr freien Spielraum gehabt, als der Sache dienlich war. Wozu die vielen Portièren und Vorhänge, wo sie überflüssig oder geradezu schädlich sind, wozu die vielen Goldstäbe, deren Glanz das Auge nur beunruhigt? Gerade der Mittelgang, der schon aus Rücksicht auf seinen besonderen Zweck, die Ausstellung von Kupferstichen, nur ganz bescheiden hätte dekoriert werden dürfen, hat die anspruchsvollste Dekoration bekommen: den mit leuchtend himbeerrotem Seidenstoff bespannten Wänden sind hell marmorierte Freisäulen mit goldverzierten Kapitälen paarweise vorgesetzt. Man denke sich dazu das ganz andere, aber ebenfalls sehr kräftige Rot des Bodenbelags, dann sehr vorlaute Rokokomöbel aus weissem Holz mit glänzendrotem Plüschbezug — ich glaube, man wird schon beim Lesen Augenschmerzen bekommen. —

In vier grossen Sälen und einer Anzahl von Nebenräumen und Kabinetten ist der gesamte Gemäldebesitz der Stadt und das beste aus den Sammlungen der Gesellschaft zur Erhaltung der elsässischen Kunstdenkmäler und des Vereins der Kunstfreunde untergebracht. Seitwärts davon liegt das Kupferstichkabinet. Den grössten Saal und drei kleine, abseits davon befindliche füllt die moderne Abteilung, die, wie die Kupferstichsammlung und das Kunstgewerbemuseum, unter der Leitung des namentlich um die Stadtgeschichte sehr verdienten Dr. Adolf Seyboth steht. Ihre Hauptaufgabe ist es naturgemäss und wird es auch ferner sein, ein Bild der modernen elsässischen Kunst und ihrer Entwicklung zu gewähren. Erst in zweiter Linie kommt die ausserelsässische Kunst in Betracht. Diese Abteilung zählt gegenwärtig 124 Nummern. Unter den älteren Meistern sind Gustav Brion und Theophil Schuler die wichtigsten; unter den neueren ragt der zu wenig bekannte Johann Heinrich Zuber mit seiner „Schafherde bei Alt-Pfirt“ durch die Grösse seiner Landschaftsauffassung hoch über das Mass fast aller seiner Landsleute hinaus. Sonst seien nur noch ein Corot von allerzartester Duftigkeit „Der Weiher von Ville d'Avray“, eine Landschaft von A. G. Descamps und die zwar etwas brutalen, aber durch die Fülle des Lichtes und die scharfe, wenn auch unliebenswürdige Beobachtung wirkungsvollen „Holländischen Waisenmädchen“ von Max Liebermann genannt.

Die Abteilung alter Meister — unter Leitung von Prof. Georg Dehio — umfasst drei Oberlichtsäle und sieben Kabinette. Es sind im ganzen 179 Bilder und 14 Skulpturen. Was diese Sammlung von allen anderen Deutschlands unterscheidet, ist die Art ihrer Entstehung und die Grundsätze, die bei der Auswahl der Bilder massgebend waren. Dass sie in der verhältnismässig sehr kurzen Frist eines Jahrzehnts zu ihrem jetzigen Umfange emporwachsen konnte, ohne dass, ausser bei einigen geschenkten Bildern, von einer hohen Durchschnittsqualität abgegangen wurde, ist nicht das kleinste der vielen Verdienste Wilhelm Bode's. Mehr als drei Viertel des gesamten Besitzstandes sind durch seine Vermittlung nach Strassburg gelangt. Bei der relativen Beschränktheit der Mittel sah man sehr vernünftiger Weise von der Erwerbung grosser Prunkstücke ab; an Stelle persönlicher Liebhabereien, die bei der Bildung fast aller älteren Galerien eine so bedeutende Rolle gespielt haben, trat hier von vornherein der kunstgeschichtliche Grundsatz, alle wichtigeren Schulen, nach Möglichkeit auch natürlich die bedeutenderen Individualitäten, durch charakteristische

Beispiele zur Anschauung zu bringen. Der naheliegenden Gefahr, statt weniger guter Bilder viele mittelmässige zu bekommen, ist man glücklich entgangen. Die Durchschnittsqualität ist sogar sehr gut, gerade weil der Strassburger Galerie der bei den meisten mittleren Sammlungen sehr bedeutende Ballast der mittelguten und mittelschlechten Bilder fast ganz fehlt. Unter den 179 Bildern sind 45 Deutsche und frühe Niederländer, 54 jüngere Vlamen und Holländer, 66 Italiener, 4 Spanier und 10 Franzosen.

Für die Anordnung war selbstverständlich der Grundsatz massgebend, zusammen zu hängen, was nach Entstehungszeit und Schule zusammen gehört. Wer jemals eine ähnliche Aufgabe gelöst hat, wird es begreiflich und entschuldbar finden, dass dieser Grundsatz zuweilen durchbrochen wurde. Der Raum gestattete vorläufig eine sehr lockere Anordnung mit weiten Zwischenräumen. Nirgends hängen mehr als zwei Bilder übereinander, wo es thunlich und nach der Art der Bilder passend schien, wurde natürlich die einreihige Aufhängung in Augenhöhe vorgezogen. So erhält man im ganzen einen wohlthuenderen Eindruck als in den meisten älteren Galerien, wo aus Platzmangel die Wände mit Bildern geradezu tapeziert werden mussten.

Ein ausführlicher illustrierter Katalog wird demnächst erscheinen. *ERNST POLACZEK.*

WETTBEWERBE.

Chemnitz. — *Wettbewerb um Entwürfe für die Erbauung eines König Albert-Museums.* Ausgesetzt sind drei Preise von 4000, 2000 und 1000 M. Das Preisgericht bilden die Herren: Oberbürgermeister Dr. Beck, Stadtverordneten-Vorsteher Justizrat Dr. Enzmann, Stadtbaurat Hechler, sämtlich in Chemnitz, Geh. Hofrat und Baurat Professor Giese-Dresden, Stadtbaurat Professor Licht-Leipzig, Professor Gabriel Seidel-München und Baurat Professor Gottschaldt-Chemnitz. Einzuliefern bis zum 1. Oktober d. J. bei dem Rate der Stadt Chemnitz, der gegen 3 M. auch die Unterlagen versendet. -u-

*** *Von der Berliner Kunstakademie.* Bei der Bewerbung um den grossen Staatspreis, der in diesem Jahre für Maler und Bildhauer im Betrage von je 3300 M. zu einem einjährigen Studienaufenthalt in Italien ausgeschrieben worden war, sind der Maler *Franz Triebsch* aus Berlin und der Bildhauer *Hans Everding* aus Gelsenkirchen als Sieger hervorgegangen. Letzterer, ein Schüler der Kunstakademie in Kassel, ist auf der vorjährigen Berliner Kunstausstellung für eine Gruppe „Achill mit dem Leichnam des Hektor“ mit der kleinen goldenen Medaille ausgezeichnet worden. — Den für jüdische Bildhauer bestimmten Preis der Michael Beer-Stiftung von 2250 M., ebenfalls zu einer Studienreise nach Italien bestimmt, erhielt der Ungar *Alexander Jaray.*

Braunschweig. — Für das vor der Burg Dankwarderode zu errichtende *Denkmal Herzog Wilhelms* sollen nach einem beschränkten Wettbewerbe die Urheber der beiden besten Entwürfe, die Bildhauer Professor Echtermeyer-Braunschweig und Professor Manzel-Berlin zu einem engeren Wettbewerb aufgefordert werden. -u-

DENKMÄLER.

Magdeburg. — Ein *Standbild des Fürsten Bismarck*, mit dessen Ausführung nach einem engeren Wettbewerb Professor Echtermeyer in Braunschweig gemeinsam mit dem Architekten Professor Hermann Pfeifer ebendaselbst betraut war, ist am 1. Mai enthüllt worden. Der Reichskanzler ist in der Uniform der Halberstädter Kürassiere dargestellt. Wegen der schnelleren Edelrostbildung ist die doppeltlebensgrosse Figur in Kupfer getrieben. Unterbau und Denkmal sind 9 m hoch, den ersteren schmückt ein mächtiger Adler, der das Reichswappen, die Kaiserkrone, das Reichsschwert und die Reichsverfassung schirmt. — Von Professor Echtermeyer rührt auch ein *Denkmal für Karl Immermann* her, dessen Thätigkeit als Bühnenleiter in Magdeburg durch die Aufstellung des Denkmals im Stadttheatergarten die Stadt ihren Dankeszoll darbringen wollte. Die Büste erhebt sich über einem Wandbrunnen, dessen Wände Scenen aus dem „Oberhof“ schmücken. -u-

Bochum. — Von den für die Errichtung eines *Kaiser Wilhelm-Denkmals* eingesandten Modellen ist dasjenige des Bildhauers Clemens Buscher zur Ausführung bestimmt worden. Die Gesamtkosten werden 75000 M. betragen. -u-

Schweidnitz. — Dem schlesischen *Dialektdichter Max Heinzel* soll auf Veranlassung der „Dichterschule“ ein *Denkmal* in Schweidnitz errichtet werden. Die erforderlichen Mittel sollen durch öffentliche Sammlungen herbeigeschafft werden. -u-

Joachimsthal. — Dem märkischen Dichter *Brunold* wird in dem Städtchen Joachimsthal ein Denkmal errichtet, das am 18. Juni d. J. feierlich enthüllt werden soll. -u-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Graz. — Das *Steiermärkische Landesmuseum* wurde in neuester Zeit durch eine *Abteilung für kirchliche Kunst* bereichert. Am schwächsten waren darin die Glasmalereien vertreten, nur einzelne Fragmente von Glasfenstern, welche anlässlich ihrer Restaurierung einigen steierischen Kirchen entnommen waren. Diese Lücke im steierischen Kunstschaffen konnte vor kurzem durch Einreihung von neun vollständig erhaltenen gotischen Glasgemälden aus der zum Stifte Rein gehörigen Pfarrkirche Strassenengel ausgefüllt werden. Das schöne, bei Gratwein an der Südbahn gelegene Kirchlein Strassenengel wurde in der Zeit von 1331—1355 erbaut, während die Glasgemälde der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehören. Da die Kirche zur Verherrlichung des Marienkultus errichtet wurde, so geben die Glasgemälde in dem Cyklus ihrer Darstellungen die Hauptmomente aus dem Leben der Maria und ihres Sohnes wieder. Sie sind von tiefer, sehr kräftiger Farbenwirkung, die Figuren zeigen grosse Selbständigkeit in der Auffassung und eine äusserst malerische Behandlung, der sich eine reiche ornamentale Ausschmückung harmonisch anreiht. -u-

Dresden. — In der Porzellansammlung hat Dr. E. Zimmermann eine teilweise Neuaufstellung vorgenommen, infolge derer eine Menge bedeutende Stücke so gut wie zum erstenmal zu sehen ist. Es sind besonders japanische Vasen u. s. w. aus älteren Perioden, die zum Teil unter chinesischen versteckt, zum Teil an dunklen, schlechten Plätzen aufgestellt, oder gar durch geringwertige Sachen verdeckt waren.

Antwerpen. — Aus Anlass der Gedächtnisfeier zu Ehren von van Dyck wird am 12. August d. J. im *Neuen Museum* eine *van Dyck-Ausstellung* eröffnet werden. Am folgenden

Tage findet die Enthüllung der fünf grossen Fresken von de Vriendt im Treppenhause des Rathauses statt. -u-

Baden-Baden. — Der *„Badener Salon"* im Konversationshause ist am Sonntag den 30. April, in Anwesenheit der staatlichen und städtischen Behörden eröffnet worden. Neben vielen neuen Arbeiten der Karlsruher Schule ist der dieses Jahr besonders stark internationale Charakter der Ausstellung bemerkenswert. Unter den hervorragendsten Vertretern der deutschen Kunst nennen wir: *Hans von Bartels, Berwald, Bergmann, Arnold Böcklin, Brütt, Carlos Grethe, Paul Hoecker, Ludwig von Hofmann, Kallmorgen, Fr. Aug. von Kaulbach, Max Klinger, Joseph von Kopf, W. Laibl, Franz von Lenbach, Max Liebermann, Mackensen, Gabr. Max, A. von Menzel, Overbeck, Max Pietschmann, Bruno Piglheim †, Rocholl, G. Schönleber, Franz Stuck, Hans Thoma, Trübner, Hugo Vogel, von Volkmann* u. a. m.

Rom. — Reichlich verspätet, denn man hat das Centenario Bernini's schon vor mehreren Monaten gefeiert, ist für kurze Zeit im grossen Saal der Horatier und Curiatier im Capitolinischen Museum eine *Bernini-Ausstellung* eröffnet worden. Der prunkvolle Raum mit der schwerlastenden Kassettendecke und den Fresken Arpino's an den Wänden war wie kein anderer zu solchem Zweck geeignet, sieht man hier doch auch der Bronzestatue Innocenz X. von Algardi gegenüber Bernini's Marmorstatue Urbans VIII. aufgestellt. Aber der Rahmen ist glänzender als das Bild. In Berlin und London würde man lächeln ebensowohl über die geringe Anzahl der Ausstellungsobjekte wie über die Art der Aufstellung. In Rom aber pflegt man geringere Ansprüche zu machen, und Minister, Sindaco und zahllose Onorevoli liessen sich zur Weihe des Ereignisses gern bereit finden. Aber gerade weil in diesem Lande nicht alles auf die höchsten Ansprüche des Publikums Rücksicht nimmt, weil man die Dinge nicht systematisch, sondern malerisch angeordnet hat, fühlt man sich zwischen diesen Bernini-Reliquien bald ganz behaglich. Man meint, man brauche es selber nicht allzu ernst zu nehmen, da sich die verdienstvollen Veranstalter dieser Festa auch nicht allzu sehr bemüht haben. So sind die Bezeichnungen der einzelnen Blätter nur da vollständig, wo sie aus dem Kupferstichkabinet der Nationalgalerie stammen, und hier gebührt das Verdienst noch dem früheren Leiter desselben, Dr. Kristeller. Besonders armselig ist die Ausstellung der Photographiensammlung des Ministeriums; hier hätte man doch ohne grosse Mühe weit bessere Exemplare der grössten Werke Bernini's beschaffen können. Zum Glück greifen die Schätze der Regia Chalcografia hier ergänzend ein; das ungeheure Werk Bernini's in Skulptur und Architektur tritt uns lebendig vor Augen. Die Uffizien haben ihre Handzeichnungen gesandt, mit den Blättern der Corsiniana zusammen eine reichhaltige Serie. Dazu kommen Zeichnungen aus Privatsammlungen, unter denen die Studien für die Kolonnaden von St. Peter in der Sammlung Busiri besonderes Interesse erwecken. Die Sammlungen Doria und Chigi haben das beste geliefert, Büsten Innocenz' X. und Alexanders VII. Aber auch zahllose Handschriftenbände und Zeichnungen des Meisters, die leider grossenteils unter Glas verschlossen sind. Die Bedeutung Bernini's lernt man in St. Peter, wo die Papstgräber von ihm zeugen, besser kennen als heute auf dem Kapitol, und doch wird man diesen Anfang dem römischen Publikum die römische Kunst zu erläutern und zu nähern, mit Freuden begrüssen dürfen.

E. ST.

A. R. Die *grosse Berliner Kunstausstellung* ist am 7. Mai feierlich eröffnet worden. Sie wird in der Geschichte dieser Ausstellungen insofern eine denkwürdige Rolle spielen, als sie die erste seit der Spaltung der Berliner Künstler in zwei Lager ist. Von einer Spaltung ist freilich in nur sehr beschränktem Sinne zu reden, da die „Berliner Secession" nur etwa 70 Mitglieder zählt. Sie hat aber dadurch an Bedeutung gewonnen, dass es ihr gelungen ist, auswärtige, in ihren Bestrebungen verwandte Künstlergruppen (die Secessionisten in München, Dresden, Karlsruhe und die Worpsweder) für sich zu gewinnen und von der grossen Kunstausstellung abwendig zu machen. Die Ausstellungskommission der letzteren hat, um dem üblen Eindruck zu begegnen, der etwa durch das Fehlen bekannter Künstlernamen hervorgerufen werden könnte, ihrerseits besondere Anstrengungen gemacht. Sie hat für eine reiche und geschmackvolle Dekoration einzelner Räume gesorgt, neue wirksame Arrangements durch Heranziehung südlicher Flora getroffen, ungünstige Beleuchtungsverhältnisse erheblich verbessert und durch Veranstaltung von Kollektivausstellungen das Manko, das durch die Begründung der Secession eintreten musste, wenigstens äusserlich zu decken gesucht. Das ist ihr in vollem Masse gelungen, da der Katalog 1786 Nummern, 14 mehr als im vorigen Jahre, aufzählt. Dazu gesellt sich noch eine über 250 Nummern umfassende Sonderausstellung des Verbandes deutscher Illustratoren, und einen reichen Zuwachs wird noch eine Sammelausstellung österreichischer Künstler bringen, die im Juni nach Schluss der Wiener Ausstellung eintreffen wird. An Werken der Malerei sind 1272, an Stichen, Radierungen, Zeichnungen 81, an plastischen Werken 330 und an architektonischen Entwürfen 93 vorhanden. Das Kunstgewerbe ist mit 110 Nummern beteiligt. Durch Kollektivausstellungen sind *Carl Breitbach, Hans Bohrdt, Ernst Hausmann,* der Kupferstecher *Hans Meyer,* der sich neuerdings auch der Landschaftsmalerei gewidmet hat, *J. M. Michetti,* der Orientmaler *Max Rabes,* der die Hauptmomente von der Palästinafahrt des Kaisers geschildert hat, *Carl Gehrts (†), Friedrich von Schennis* und *Joseph Scheurenberg* vertreten. Auch dem Andenken des 1863 verstorbenen Landschafts- und Tiermalers *Teutwart Schmitson,* der seiner Zeit weit voraufgeeilt war und erst jetzt in seiner Bedeutung verstanden wird, ist eine Sammelausstellung gewidmet worden. Mit zahlreichen, zum Teil ganz hervorragenden Bildern und Zeichnungen sind auch *Adolf von Menzel, Paul Meyerheim, Max Koner* und *Franz von Lenbach* vertreten. Die Berliner Plastik giebt wie immer ein treues Bild von der Vielseitigkeit ihrer Bestrebungen, die den weiten Kreis von der ernsten monumentalen Bildnerei bis zur spielenden Kleinplastik umspannen in allen Schattierungen von der alten Schule Rauch'scher Tradition bis zu dem Übermut des modernen Naturalismus.

A. R. *Berlin.* — Im *Künstlerhause* ist durch Weimarer und Berliner Künstler eine *Ausstellung von Werken der Weimarer Schule* von der Gründung der dortigen Kunstschule 1860 bis auf die Gegenwart veranstaltet worden, die auch in der Reichshauptstadt Zeugnis von der hohen Bedeutung ablegen soll, die die von dem Grossherzog Karl Alexander begründete und trotz widriger Umstände mit grossen Opfern bis jetzt erhaltene Pflanzstätte der Malerei für das Kunstleben Deutschlands gewonnen hat. Der Anlass zu dieser Ausstellung, die einen ungemein fesselnden Rückblick auf die fast vierzigjährige Geschichte der Anstalt gewährt, war wohl durch den im vorigen Jahre gefeierten 70. Geburtstag des hochherzigen Fürsten gegeben worden. Aus seinem Besitz stammt auch ein beträchtlicher Teil der ausgestellten Gemälde und Aquarelle, der zugleich den Beweis liefert, dass der edle Mäcen sich nicht damit begnügt hat, seine Schöpfung zu erhalten, sondern auch die in Weimar thätigen Künstler durch häufige Ankäufe an die thüringische

Residenz zu fesseln. Es ist bekannt, dass er seine Absicht in nur bescheidenem Masse erreicht hat. Aber es ist ihm doch gelungen, eine Anzahl hervorragender Künstler wenigstens als Lehrkräfte für die Kunstschule zu gewinnen und einige von ihnen sogar längere Zeit der Anstalt zu erhalten. Ungestüm vorwärts drängende Feuergeister wie Böcklin, Lenbach und R. Begas haben sich freilich nicht lange in den engen Verhältnissen der kleinen Stadt wohlgefühlt, und ihre Thätigkeit hat denn auch keinen Einfluss auf die Schüler ausgeübt. Sie sind aber auf der Ausstellung vertreten, die ebensosehr die Lehrer wie die Schüler berücksichtigt: *Böcklin* mit dem interessanten Jugendbilde, das ihn und seine junge Frau in einer römischen Frühlingslandschaft darstellt, *Lenbach* mit einigen im Besitz der Kunstschule befindlichen Studien aus seinem ersten Aufenthalt in Rom, mit zwei faulenzenden Buben und einem Piffararo, und Landschaften, die er in Weimar nach thüringischen Motiven gemalt hat. Andere hervorragende Künstler, wie z. B. der Maler romantischer Alpenlandschaften *Graf Kalckreuth,* der erste Direktor der Schule, der belgische Geschichts- und Tiermaler *Charles Verlat*, der nicht nur ein Kolorist ersten Ranges, sondern auch ein Meister des Humors und der Satire war, der Belgier *Alexander Struys,* der Düsseldorfer *Albert Baur* und der grosse Virtuose der Schafmalerei *Albert Brendel* haben dagegen bei längerem Aufenthalt zahlreiche Schüler herangebildet, von denen sich nicht wenige einen geachteten, zum Teil in ganz Deutschland bekannten Namen erworben und ihrerseits wieder an verschiedenen Orten in die Entwicklung der deutschen Kunst eingegriffen haben. Jene Lehrer wie diese Schüler sind alle auf der Ausstellung, meist mit charakteristischen Werken, vertreten. Wir müssen uns bei der Fülle der Erscheinungen, die sich hier vor unseren Augen zusammendrängen und von denen eigentlich jede einzelne auch eine künstlerische Individualität bedeutet, begnügen, nur einige Namen hervorzuheben: zunächst *Karl Gussow*, der trotz seiner Jugend die ganze Weimarische Schule auf einige Zeit in Aufruhr gebracht und völlig beherrscht hat, obwohl er selbst ein Schüler des zahmen und empfindsamen, auf der Ausstellung mit dem Märchenbilde „Froschkönig und Prinzessin" vertretenen *Arthur von Ramberg* gewesen war, dann die speciellen Schüler Albert Baur's, *Karl* und *Johannes Gehrts* und *Ferdinand Brütt,* der ausser dem bekannten, ungemein geistvollen Bildnis seines Lehrers ein Bild aus neuester Zeit, einen Kampf zwischen Wilderern und Förstern (1898 gemalt), eingesandt hat, den *Grafen Ferdinand Harrach, Max Liebermann,* der mit den 1874 in Weimar gemalten „Gänserupferinnen" vertreten ist, *Fr. Sturtzkopf, Leon Pohle,* den trefflichen Architekturmaler *A. Böhm,* der eines seiner Meisterwerke, die Apollogalerie im Louvre, ausgestellt hat, den in Berlin thätigen Bildnismaler *F. Encke,* die Genremaler *Ernst Henseler, Wilhelm Hasemann* und *W. Zimmer.* Noch viel grösser ist die Zahl der Landschaftsmaler, die von jeher den Hauptruhm der Weimarer Schule gemacht haben und auch jetzt im Vordergrunde stehen. Die jüngeren sind wohl sämtlich Schüler von *Theodor Hagen* gewesen, der beinahe schon dreissig Jahre seine Lehrthätigkeit ausübt. Er hat in dieser Zeit selbst vielfache Wandlungen durchgemacht, die den ehemaligen Schüler Oswald Achenbach's — an diesen erinnert das in der Ausstellung vorhandene Prachtbild „Schloss Runkel an der Lahn" — bis zum äussersten Naturalismus geführt haben, und diese Wandlungen spiegeln auch seine Schüler wieder, von denen wir als die bekanntesten *Paul Flickel, Feddersen, E. Berninger, G. Koken, Karl Malchin, Hoffmann-Fallersleben* und *L. von Gleichen-Russwurm* nennen. — Dieser Ausstellung wird noch eine zweite folgen, in der auch die neuesten Phasen in der Entwicklung der Malerei in Weimar vertreten sein werden.

Wien. — In der *Galerie Miethke* ist eine grössere Kollektion von Landschaften in Öl und Tempera von *Robert Russ,* einem Liebling der Wiener, ausgestellt gewesen und dann zur Versteigerung gekommen. Die Arbeiten zeigten eine interessante aufsteigende Entwicklung von den frühen Anfängen im Stil der Zimmermannschule bis zur vollen Beherrschung der Mittel. Russ ist keine tiefgründige Individualität, welche neue Wege einschlägt und allen Dingen ihren Stempel aufdrückt, sondern er giebt Naturausschnitte in geschickter und geschmackvoller Anordnung, voll heiterer Lebensfreude und Licht. Sein „Mondaufgang an der istrianischen Küste", der „Strand bei Monfalcone", der „Springbrunnen in der Villa Borghese", „Hohlweg bei Herbstnebel", „Waldgrund bei Freistadt", „Partie an der Thaya" und ähnliche Motive gehören den letzten Jahren an und geben vom Besten, was im Künstler zur Reife gelangt ist. Ganz hervorragend gelingt ihm die lockere, pikante Lichtwirkung in der Deckfarbentechnik, z. B. „Birken am Wege zur Landstrasse" oder der „Klosterhof nach Sonnenuntergang", zwei äusserst reizvolle kleinere Bilder. Auch in der Behandlung von Regenstimmungen mit den feuchten Wegen, wo die schlanken Baumstämme sich in den Wasserlachen spiegeln („Gasthausgarten bei Regen") ist Russ sehr glücklich, weil die Klarheit seiner Farben eine feine Durchsichtigkeit und Leuchtkraft zu erzielen vermag, die bei derartigen vorübergehenden Naturstimmungen wesentlich ist.

A. R. *Berlin.* — Der belgische Landschaftsmaler *Franz Courtens* hat bei *Eduard Schulte* eine Sammelausstellung von 31 Gemälden und Studien veranstaltet, die uns erst ein richtiges Bild von dieser kraftvollen Persönlichkeit giebt, die während der letzten Jahre auf deutschen Kunstausstellungen vornehmlich durch die Unerschrockenheit in der Wahl der schwierigsten Aufgaben und durch die Kühnheit der malerischen Darstellung, der meist etwas Derbes, hie und da auch Übertriebenes anhaftete, die Aufmerksamkeit auf sich gezwungen hatte. Es waren meist Herbst- und Winterlandschaften, tiefverschneite Landstrassen mit Fuhrwerken, Schneestürme am Meeresstrande, Schilderungen von Thauwetter und verdriesslichen Nebelstimmungen u. dgl. mehr. Aus dieser Ausstellung ersehen wir, dass Courtens die heimische Landschaft — er wurzelt tief in der vlämischen Erde — zu allen Jahreszeiten mit gleicher Virtuosität zu schildern weiss und dass er das Sonnenlicht an heissen Sommertagen in seiner mannigfaltigen Wirkung auf Wald, Wasser, Wiese, Hütten und Dorfstrassen ebenso kraftvoll und wahr veranschaulichen kann wie eine winterliche Stimmung bei einem Winde, der die Schneemassen emporwirbelt und zusammenballt, dass das landschaftliche Bild unter dem Naturphänomen fast völlig verschwindet. Seine sommerlichen Landschaften verbinden köstliche Frische mit einer Farbigkeit, die man von dem virtuosen Schneemaler, gar nicht erwartet hatte. Seine Bilder gehören freilich in ihrer robusten, schnell die Frische des ersten Eindrucks festhaltenden Malweise zu denen, die man nur aus einer gewissen Entfernung betrachten darf, um einen ungetrübten Genuss zu empfangen. Hat man aber erst den richtigen Abstand, die gehörige Sehweite gefunden, so erfreut man sich um so mehr an der erstaunlichen Sicherheit, mit der der Künstler alle Tonnuancen beherrscht. Nur vergreift er sich im Bewusstsein dieser Sicherheit bisweilen im Massstab. Bei zwei fast naturgrossen Rindern im Stall tritt diese Art naturalistischer Malerei doch in etwas zu roher Deutlichkeit

vor unsere Augen, und dasselbe ist von zwei Figurenbildern zu sagen, die wohl nur als gelegentliche Versuche ohne höhere Ansprüche zu betrachten sind. — Eine zweite Sammelausstellung, eine Reihe von Bildern aus dem kaukasischen Kriege und Landschaften aus dem Kaukasus, Armenien und der Umgebung Münchens von *Franz Roubaud* giebt uns dagegen keinen richtigen Begriff von der Meisterschaft, zu der sich dieser Künstler, wenn wir nicht irren, ein Schüler von J. Brandt in München, in wenigen Jahren emporgeschwungen hat. Wir sehen zwar einige seiner Hauptwerke, wie z. B. eine Episode aus der Schlacht bei Gök-Tepe, eine mit grosser koloristischer Bravour durchgeführte Schilderung wilden Kampfgetümmels in einem kleinen Gebirgskessel, den während des Ackerns auf seinem Pfluge Rast haltenden russischen Bauern und die prächtige Partie von dem wilden Bergstrom Kuban im Kaukasus; aber Roubaud's reifste Schöpfungen fehlen. Einigen Ersatz dafür bieten die Marktscenen aus Eriwan und Bochara mit ihrem bunten asiatischen Völkergewimmel und das schöne Aquarell: Tscherkessen im Hochgebirge. — Eine dritte Sammelausstellung vermittelt uns die nähere Bekanntschaft mit dem Münchener Landschaftsmaler *Bernhard Buttersack.* Seine Frühlings-, Sommer- und Herbstlandschaften, deren einfache Motive wohl meist der näheren Umgebung Münchens entnommen sind, machen den Eindruck, als ob der Künstler die guten Überlieferungen der alten Münchener Landschafterschule in der Richtung von Schleich und Lier mit den unzweifelhaft guten und brauchbaren Neuerungen impressionistischer und naturalistischer Ausdrucksweise verschmelzen wollte, also Tiefe der Empfindung und Stimmungskraft mit grösserer Wahrheit und Feinheit der Darstellung, als sie die alte Münchener Schule kannte. An diese erinnert er auch noch dadurch, dass er ein tüchtiger, gewissenhafter Zeichner ist, der, wie einige ausgestellte Blätter zeigen, noch die alte Gewohnheit hat, mit Bleistift eingehende Naturstudien zu machen. — Zwei figurenreiche Genrebilder, eine „Messe vor dem Stiergefecht“ und „ein Tanz in einem spanischen Wirtshaus“, und eine venezianische Ansicht von dem in Rom lebenden Spanier *Joaquin Luque Rosello* zeigen, dass auch die Maler des eleganten Kostümgenres allgemach das Bedürfnis empfinden, sich von ihrer peinlichen Miniaturmalerei in grösserer Freiheit der malerischen Technik zu erholen. — In einem figurenreichen Kriegsbilde, dem „Angriff des Brandenburgischen Füsilierregiments Nr. 35 bei Vionville (16. Aug. 1870)“, hat *Georg Koch* wiederum seine reife Meisterschaft in der Beherrschung grosser Massen auf weit ausgedehntem Terrain in vollem Masse bewährt und zugleich bewiesen, dass sich mit der peinlichen militärischen Genauigkeit, die von solchen auf Bestellung gemalten Bildern wie dieses verlangt wird, sehr wohl eine wirksame malerische Behandlung verbinden lässt, die erst aus der historischen Erinnerungstafel ein Kunstwerk macht.

Rom. — Während die *internationale Kunstausstellung in Venedig* kürzlich unter den günstigsten Aussichten und mit Anziehungspunkten wie die Sonderausstellungen Favretto, Michetti, Lenbach und Seeger eröffnet ist, während der Minister Bacelli nach Venedig reist, um die Ausstellung mit einem schwungvollen Hinweise auf Venedigs künstlerische Aufgaben zu eröffnen, schreibt ein hiesiges führendes Blatt über die diesjährige sang- und klanglos eröffnete *römische Kunstausstellung:* „Die Ausstellung im Palazzo delle belle arti ist zwar erst eben eröffnet, scheint aber schon in den letzten Zügen zu liegen“, und übertreibt mit diesem Urteil leider nicht. Zwar ist es diesmal gelungen, die beiden massgebenden der vier vorhandenen Kunstgenossenschaften, die Società degli amatori e Cultori di belle arti und die Aquarellisti unter einen Hut zu bringen, aber trotzdem geht die Ausstellung am öffentlichen Leben der Hauptstadt des Königreichs wie in früheren Jahren fast spurlos vorüber. Das Fehlen jedes frischen künstlerischen Lebens in Rom wird wieder einmal ins hellste Licht gerückt. Woran das liegt? Man hat in diesem Jahre den Sündenbock in den für vorübergehende Ausstellungen durchaus ungeeigneten, übermässig hohen, kalten und nüchternen Erdgeschossräumen des Palazzo delle belle arti gesucht und erörtert das Thema eines kleineren, den ausgestellten Kunstwerken einen harmonischen Rahmen bietenden Ausstellungslokales. Aber um solche künstlerische Fragen in Fluss zu bringen, wäre ein Mann von der Thatkraft und dem künstlerischen Verständnis des Bürgermeisters von Venedig, des Grafen Grimani nötig. Wenn aber eine solche Persönlichkeit sich hier in Rom fände, würden ihr Intriguen von oben und unten den Boden unter den Füssen bald so heiss machen, dass sie ihr Vorhaben der Verwertung der künstlerischen Intelligenzen zu einem grossen Ziel sehr bald aufgeben würde. Die Leser der Kunstchronik sind über die Vorgänge der „Kaltstellung“ Venturi's, der Entfernung Kristeller's aus dem Kupferstichkabinet der Galleria Nazionale unterrichtet: die Art und Weise, in der von autoritativer Seite gegen verdiente Männer auf dem Gebiete der Kunstforschung vorgegangen wird liefert den Schlüssel dafür, weshalb auch auf anderen Gebieten des Kunstlebens jede Energie und jedes fröhliche Emporstreben gelähmt wird. — Von der Ausstellung sei nur kurz berichtet, dass der in Venedig befolgte Grundsatz von dem Angebotenen nur das Beste oder wenigstens das Gute zu nehmen, hier noch in keiner Weise zum Durchbruch gelangt ist, dass sie dementsprechend namentlich auf dem Gebiet der Bildnismalerei vieles enthält, was gar keine Daseinsberechtigung hat, dass sie grössere Gruppenausstellungen auf dem Gebiet der Skulptur von Joseph v. Kopf (26 Werke), des Amerikaners Mac Neill, des Franzosen d'Espinay, auf dem der Malerei des Italieners Fabi-Altini aufweist, und dass endlich das Fach der Aquarellmalerei mit vielen recht tüchtigen Werken vertreten ist. — Bei den im allgemeinen trüben Verhältnissen des heutigen künstlerischen Schaffens und dem Reichtum Roms an vielfach noch ungehobenen künstlerischen Schätzen der Vergangenheit treten die rückschauenden Ausstellungen, wie sie namentlich in der Galleria nazionale durch Kristeller eingeführt sind, noch mehr in den Vordergrund. Eine Vorführung des Lebenswerkes des 1728 in Florenz geborenen Kupferstechers Bartolozzi, den eine an Ehren reiche Laufbahn nach London und dann nach Lissabon geführt und der das Leben der vornehmen Kreise dieser Städte um die Wende des Jahrhunderts in allen seinen Verzweigungen geschildert hat, ging noch auf Kristeller zurück. Sein Nachfolger, Dr. von Hermanin, wie der Name andeutet ebenfalls Deutscher und zwar Deutsch-Österreicher, führt sich mit einer Dürer-Ausstellung ein. Der fast unerschöpfliche Reichtum der Galerie tritt in dem ausgebreiteten Besitz, über den sie für die Charakteristik des deutschen Meisters verfügt, in überraschender Weise in die Erscheinung. Die grosse und kleine Passion, die Bilder der Apokalypse, das Marienleben, der Triumphbogen Kaiser Maximilians von 1515, der Triumphwagen von 1523, nichts fehlt unter den grösseren Werken des Nürnbergers. Unter den Porträts, welche auch drei Darstellungen Dürer's aufweisen, sind zwei Bilder des Kardinals Albrecht von Brandenburg, des Administrators von Halberstadt und Kardinals von St. Chrysogono hier in Rom von besonderem Interesse; sie erlauben eine Vergleichung mit dem im Neben-

raum der Galerie hängenden Porträt, das lange Alberto de Brandenburg von Dürer hiess, bis es von Venturi als Bildnis des Bernardo Clesio, des Fürstbischofs von Trient, und als Arbeit des Meisters des Todes der Maria bezeichnet worden ist. — In der bei der Eröffnung der Bernini-Ausstellung (siehe S. 391) gehaltenen Rede erwähnte Bürgermeister Fürst Ruspoli auch des Versprechens des zur Ehrung Bernini's zusammengetretenen Comités, einen Preis für das beste Werk über Bernini aussetzen zu wollen: jene Verpflichtung wurde im Dezember vorigen Jahres übernommen, seitdem hat man nichts mehr davon gehört! — Die vorstehende kurze Übersicht über das hiesige heutige Kunstleben sei mit den Nachrichten beschlossen, dass gemäss dem einstimmig gefassten Beschluss der oberen Kunstkommission die beiden grossen Bilder von Sartorio (Weimar) „Die Gorgo und die Helden" und „Diana in Ephesus", sowie eine Frauenbüste und zwei Skizzen desselben Meisters für die Galleria d'Arte moderna angekauft sind, sowie dass in diesen Räumen in den nächsten Tagen die Konkurrenzentwürfe für den Statuenschmuck des Justizpalastes zur Ausstellung gelangen werden; es handelt sich um 250 Arbeiten von 111 Künstlern. *v. Gr.*

VERMISCHTES.

Bruchsal. — Das *alte bischöfliche Schloss*, eines der hervorragendsten Baudenkmäler der Rokokozeit, das im Laufe der Jahre mehr und mehr vernachlässigt worden ist, und auf dessen Bedeutung besonders Professor Wille in den Neujahrsblättern der badischen historischen Kommission 1897 zuerst wieder hingewiesen hat, soll demnächst wieder hergestellt werden. -u-

Partenkirchen. — Auf dem Florianplatz kommt ein *Monumentalbrunnen mit der Figur des heiligen Florian* zur Aufstellung. Der Brunnen ist nach dem Entwurf von Professor E. Seidl in München in Tuffstein ausgeführt, die Figur in der F. v. Miller'schen Erzgiesserei in Kupfer getrieben. -u-

Braunschweig. — Die Stadt hat beschlossen, das als meisterlicher Fachwerkbau aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts stammende *Demmer'sche Haus*, das einem Neubau weichen soll, auf Abbruch anzukaufen und auf dem Burgplatz wieder aufzubauen. Die Gesamtkosten sind auf rund 113000 M. veranschlagt worden. -u-

Braunschweig. — Die *Okerbrücke an der Kaiser Wilhelm-Strasse* wird jetzt den schon lange geplanten *plastischen Schmuck* erhalten. Für die Eckpostamente sind Figuren liegender Löwen, für die vier inneren Postamente die allegorischen Figuren der vier Kardinaltugenden: Tapferkeit, Frömmigkeit, Weisheit und Gerechtigkeit nach Modellen des Bildhauers Müller zu Charlottenburg in Aussicht genommen, deren Ausführung in Bronze auf 50000 M. veranschlagt wird. Einen Betrag von 12000 M. gedenkt die Stadt daneben aufzuwenden für die Ausschmückung des Stadthausportals mit vier Figuren nach Modellen von Krüger in Frankfurt a. M., welche die Kunst, Wissenschaft, Handel und Gewerbe darstellen. -u-

Celle. — Die *Wiederherstellungs- und Ausschmückungsarbeiten im Rathaussaale* sind unter Mitwirkung der Maler Mittag und Krichelsdorff in Hannover nach Entwürfen des Architekten Lorenz daselbst ausgeführt und jetzt vollendet worden.

Wittenberg. — Mit der Wiederherstellung und Eröffnung des *Arbeitszimmers Melanchthon's* ist Wittenberg um eine hochinteressante Sehenswürdigkeit reicher geworden. Das Zimmer, das bisher in seiner schmucklosen Leere einen trostlosen Anblick bot, ist auf Anordnung der General-Verwaltung der Königlichen Museen zu Berlin unter persönlicher Leitung der Professoren Ewald und Kuhn durch das Berliner Kunstgewerbemuseum im Stil der Reformationszeit unter Zugrundelegung gleichzeitiger Holzschnitte und Stiche wiederhergestellt und eingerichtet worden. Der rechts vom Eingang stehende riesige Ofen gleicht in Form und Grösse dem Ofen in der Lutherstube. Er ist eine Nachbildung eines Ofens in dem Nonnenstübchen des Klosters Paulinenzelle. Die Form des Ofens erinnert, gleich der des Lutherofens, an eine Kirche. Er besteht aus grün glasierten Kacheln, von denen die den Thurm bildenden mit Heiligenfiguren geschmückt sind. -u-

Dresden. — Die *Wallot*'schen Pläne und Modelle für den Bau eines neuen *Ständehauses*, die eine *Verkürzung der Brühl'schen Terrasse* vorsehen, sind vom Stadtrate den Herren Geh. Reg.-Rat Ende-Berlin, Professor v. Thiersch-München, Stadtbaurat Licht und Baurat Rossbach-Leipzig zur Begutachtung vorgelegt worden. Diese haben sich im wesentlichen für volle Erhaltung der Terrasse und damit für eine Änderung des Wallot'schen Bauprogramms ausgesprochen. -u-

Leipzig. — Prof. *Max Klinger's Marmorstatue eines badenden Mädchens*, zur Zeit auf der Kunstausstellung in Dresden, ist für das hiesige Städtische Museum angekauft worden.

VOM KUNSTMARKT.

München. — *Der Verlag der „Jugend"*, an den während seiner Ausstellungen aus verschiedenen Städten viele Wünsche um käufliche Überlassung von Originalen gekommen sind, wird die in seinem Besitze befindlichen *Originalzeichnungen* der Jahrgänge 1896 und 1897 der „Jugend" dem Allgemeinbesitz in Form einer Versteigerung zugänglich machen. Die Versteigerung, an deren Erträgnis die Künstler beteiligt werden, hält das Kunstauktionshaus *Hugo Helbing, München,* Theatinerstrasse 15, am *21. Juni* dieses Jahres ab. Eine grosse Anzahl der Originale wird acht Tage lang vorher im Treppenhaussaale des Kunstvereins in München zur Ausstellung kommen. Wir wollen nicht verfehlen, unsere Leser auf diese Versteigerung aufmerksam zu machen, die dem Liebhaber und Sammler hervorragende Erzeugnisse neuzeitlicher Griffelkunst erschliesst. Ein Katalog der Versteigerung wird binnen kurzem erscheinen.

† *London.* — Vom 5. Juni ab findet bei *Christie* die *Versteigerung Bardini* statt, die, im Verein mit der am 1. Juni ebendort beginnenden Auktion der Zschille'schen Majoliken, wohl aus aller Herren Länder zahlreiches Publikum versammeln wird. Die ganz hervorragende Sammlung des weltbekannten Florentiner Kunsthändlers enthält aber auch in der That nur zweifellose Werke der Antike, des Mittelalters und der Renaissance, im ganzen 490 Nummern, von einer Güte des Durchschnitts, wie er selten auf Auktionen zu finden ist. Die Sammlung besteht aus hervorragenden Bronzen (148 Stück), herrlichen frühen italienischen Majoliken, Waffen, Musikinstrumenten, antiken Kunstwerken, Arbeiten in Leder, Gegenständen der kirchlichen Kunst aller Art, Stickereien, Stoffen, altpersischen Teppichen, Möbeln u. s. w. Auch eine Anzahl von Gemälden gelangt zur Versteigerung, unter denen wir besonders auf den *Benvenuto di Giovanni* (Nr. 353), den *Alunno* (Nr. 354), den sogenannten *Botticini* (Nr. 356), den interessanten *Paolo Uccello* (Nr. 359) und den herrlichen *Botticelli* (Nr. 362) „Judith" aus der Sammlung Fondi in Neapel aufmerksam machen

wollen. Über den Verlauf dieser interessanten Versteigerung werden wir genau berichten.

London. — Im Juni d. J. kommen bei *Christie* die *„Marlborough-Gems"*, eine der berühmtesten Kunstsammlungen ihrer Art, zur Auktion. Diese für ein Museum und zu Studienzwecken selten geeignete klassische Kollektion von Cameen und geschnittenen Steinen war durch den dritten Herzog von Marlborough angelegt und mit grossem Verständnis vervollständigt und vorzüglich geordnet worden. Im Jahre 1875 wurde die genannte Kollektion zum erstenmal durch Christie versteigert und erwarb Mr. Agnew dieselbe (739 Nummern) ungeteilt für 700000 M. im Auftrage für Mr. David Bromilow. Die erwähnte Summe repräsentierte den reservierten Preis, den einer der anerkanntesten Sachverständigen, Signor Castellani, als angemessen bezeichnet hatte. Die Hälfte der Sammlung wurde Ende vorigen Jahrhunderts durch den Herzog von Marlborough selbst angelegt. Rat und Beistand erhielt letzterer durch den damaligen englischen Konsul in Venedig. Der Rest der Kollektion setzt sich aus folgenden, nach und nach bewirkten Ankäufen zusammen: die Sammlung des Grafen Arundel, der zur Zeit Karls I. gelebt hatte, des Grafen von Bessborough, des Grafen von Chesterfield und des Kunsthändlers Medina in Livorno. In den Jahren 1781—1790 hatte der Herzog von Marlborough zwei Foliobände mit Reproduktionen seiner bedeutendsten Schätze herausgeben lassen. Die betreffenden Objekte hatte Cipriani gezeichnet und Bartolozzi gestochen. Der Text ist lateinisch und französisch, von Jacob Bryant und Dr. Maty im ersten Bande und von Dr. W. Cole und Louis Dutens im zweiten Bande verfasst. Früher wurde dies Buch mit etwa 2000 M., jetzt aber wesentlich geringer bezahlt. Mr. Story-Maskelyne hatte seiner Zeit einen Katalog der Sammlung entworfen, auf welchen sich im Jahre 1875 der Auktionskatalog von Christie stützte. Die einzelnen Gegenstände der Sammlung besitzen ebenso hohen historischen wie künstlerischen Wert. ♂

München. — Die *Auktion griechischer Vasen, Terrakotten, Bronzen und Marmorwerke bei Helbing* am 1. und 2. Mai war von Archäologen, Museumsvorständen und privaten Käufern gut besucht. Von den erzielten Preisen seien folgende hervorgehoben. — Nr. 69. Ein grosser rotfiguriger attischer Grab-Lekythos, 450 M. — Nr. 96. Ein schwarzfiguriger attischer Alabastron, 210 M. — Terrakotten: Nr. 189. Mädchenfigur, 275 M. — Nr. 196. Eine thronende Göttin, 200 M. — Nr. 217. Zwei stehende Mädchen, 460 M. — Nr. 240. Geflügelte Tänzer, 1000 M. — Nr. 278. Mädchen mit Füllhorn, 400 M. — Nr. 283. Aphrodite und Eros, 1100 M. — Nr. 286. Ein Gefäss, 1100 M. — Marmorwerke: Nr. 313. Attisches Grabrelief, 1500 M. — Nr. 315. Ein sehr schönes Relief, 7700 M. (Sammlg. Jacobsen.) Nr. 316. Ein Relieffragment, 450 M. — Nr. 371. Bronzener Kandelaber, 420 M. — Nr. 372. Ein Liebesrädchen, 480 M. *A. W.*

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstrasse 15.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 26. 25. Mai.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme,* Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg,* Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG.

I.

Unter den Mitteln, die die Leitung der Ausstellung im Landeskunstausstellungsgebäude aufgeboten hat, um der grossen Schau dieses Jahres eine besondere Anziehungskraft zu geben, sind die Ausschmückung der grossen Eingangshalle und die Veranstaltung von zahlreichen Sammelausstellungen die wirksamsten. Schon längst haben die bildenden Künste ihre vornehme Zurückhaltung und Abschliessung gegen die schmückende Kunst aufgegeben, nachdem sie einmal erst den Vorteil der Mitwirkung von früher verachteten Kräften erkannt haben. Eine Kunstausstellung ohne das Kunstgewerbe ist heute in den Augen jedes feinfühlenden Beschauers nur ein Torso, ein Stückwerk, dem ein wichtiger Lebensnerv in seinem Organismus fehlt, und zu den dekorativen Künsten, die das Kunstgewerbe in allen seinen Verzweigungen umfassen, hat sich in neuester Zeit auch die gärtnerische Kunst gesellt, die schnell ein Mass von Mitwirkung errungen hat, das an die goldenen Zeiten der italienischen Renaissance erinnert.

Ein deutscher Palmenzüchter in Bordighera, *Ludwig Winter,* hat eine Fülle von Palmen und tropischen Gewächsen jeglicher Art nach Berlin geschafft, die mit Geschick und Geschmack benutzt worden sind, um die vordere grosse Querhalle des Gebäudes in einen Hain umzuwandeln, wie ihn nicht einmal die südliche Natur selbst in gleicher Üppigkeit, Pracht und Schönheit bietet. Und alle diese Pflanzen sind in Kübel, Vasen, Kasten und Kästchen aus roter und gelber Terrakotta gestellt, die, Erzeugnisse einer florentinischen Manufaktur, durchaus künstlerisch behandelt und mit reichen figürlichen und ornamentalen Reliefs in altrömischem Stil geschmückt sind. Diese imposante Pflanzendekoration zieht sich auf beiden Seiten die ganze Halle entlang, bald hervortretend, um die Aufmerksamkeit des Beschauers auf ein besonders seltenes oder schönes Gewächs zu lenken, bald zurückweichend, um einem grossen Bildwerk einen würdigen Hintergrund zu schaffen oder ein kleineres, auf intime Wirkung gestelltes liebevoll zu umfassen und in einem grünen Helldunkel zu bergen. Über den augenblicklichen dekorativen Effekt hinaus wird diese Anordnung hoffentlich noch in die Zukunft wirken und Künstlern mannigfache Anregungen zu harmonischer Verbindung eines für Aufstellung im Freien berechneten Bildwerks mit seiner gärtnerischen Umgebung bieten.

Es ist nur zu bedauern, dass die Bildhauerkunst in diesem Jahre, wenigstens nicht die Skulptur grossen Stils, die in Berlin am meisten gedeiht, ein der gärtnerischen Ausschmückung gleichwertiges Material geliefert hat. Die monumentale Plastik ist nur durch Werke vertreten, deren Schöpfer ihre Aufgaben schlecht und recht gelöst haben, ohne dass sie der Genius besonders begünstigt hätte, und auch die ideale Plastik grossen Stils, die in jüngster Zeit eine einträgliche Bethätigung besonders in Entwürfen und Ausführungen für Grabdenkmäler gefunden hat, zeigt sich in diesem Jahre im Gegensatz zu dem vorigen auffallend schwach und, was noch schlimmer ist, trivial in der Erfindung. Wir wissen aber, dass diese Mängel nur Fügungen des Zufalls sind. Ein grosser Teil der Berliner Bildhauer ist zur Zeit durch monumentale Arbeiten, die sich nicht einmal in Modellen und Skizzen auf die Ausstellung bringen lassen, so stark in Anspruch genommen, dass ihnen eine Jahresausstellung ohne ihre Beteiligung nichts verschlägt, und mit solchen und

anderen „Imponderabilien“ muss man rechnen, wenn man die Kunst einer Stadt oder eines Landes nach einer Ausstellung gerecht beurteilen will.

Ein Werk grossen Stils, ein Meisterwerk schlechthin, bietet die Berliner Kunstausstellung aber doch, die überlebensgrosse Bronzestatue des „Siegers“ von *Louis Tuaillon* in Rom, die, wie vor vier Jahren seine Amazone, vor dem Ausstellungsgebäude im Freien auf hohem Sockel steht: ein Jüngling, ein griechischer Ephebe, der nach errungenem Siege im Pferderennen, den Ölbaumzweig in der erhobenen Rechten, in gemessenem Schritt durch die Bahn reitet. Tuaillon, ein geborener Berliner, ist in Berlin ein Schüler von R. Begas gewesen. In Rom hat er aber alles abgestreift, was er etwa von seinem Lehrer angenommen hat. Das Studium der antiken Plastik hat ihn von allen Schlacken geläutert und ihm eine Reinheit und einen Adel der Formensprache eingegeben, die seine Werke, jene Amazone wie diesen Reiter, in unseren Augen wenigstens, den vollendetsten Schöpfungen griechischer Plastik nahe bringen, aber nicht unter dem Gesichtspunkte sklavischer, archaisierender Nachahmung, sondern als Erneuerung antiker Plastik in modernem Geiste. Die antiken Formen sind mit durchaus moderner Lebensfülle durchdrungen. Unmittelbar von der Natur ausgehend, ist der Künstler auf eigenem Wege zu jenem Ideale ruhiger Schönheit gelangt, das die antike Kunst in ihrer Blütezeit als ihr höchstes betrachtete.

Was die Berliner Plastik grossen Stils in diesem Jahre schuldig geblieben ist — freilich nur der Ausstellung —, hat die Kleinplastik in reichstem Masse ersetzt. Sie steht nicht bloss in der technischen Virtuosität und in der Mannigfaltigkeit, Kühnheit, ja Verwegenheit und Ausgelassenheit der Erfindung ebenbürtig neben der italienischen, belgischen und französischen, sondern übertrifft die Ausländer meist noch an Tiefe und Innigkeit des Ausdrucks. Hier kommen einmal beide Seiten des deutschen Gemüts, Frohsinn und Empfindsamkeit, zu voller, durch keine technischen Unzulänglichkeiten geschmälerter Erscheinung. Sogar die Grazie, die man bisher als ein Privileg der italienischen und französischen Kleinplastik betrachtet hat, ist der deutschen nicht mehr fremd. So ist z. B. die Bronzegruppe „Überrascht“ — eine nackte jugendliche Wasserträgerin, die von einem Jüngling hinterrücks umarmt wird — von *F. Lepcke* ein Meisterwerk vollendeter Anmut in der Bildung wie in der Bewegung der Körper und im Umriss der Gruppe, die sich von allen Seiten gleich anziehend darstellt. Nächst Lepcke sind *Otto Riesch, Hans Dammann, Leo Koch, Adolf Kürle, G. Morin, Hugo Rheinhold, Ernst Seger, M. Schauss, Victor Seifert, Carl Wegner* und *Otto Markert* zu nennen, fast durchweg wenig bekannte oder ganz unbekannte Namen, deren Träger meist im Anfange ihrer Entwicklung stehen, aber doch schon eine Virtuosität in der Technik zeigen, die man erst seit kurzer Zeit in Deutschland als selbstverständlich bei ausstellungsreifen Werken betrachtet.

Auch die religiöse Plastik, die im vorigen Jahre stark in den Vordergrund trat, fehlt in diesem Jahre fast gänzlich. Aber auch sie ist wenigstens durch ein Werk grossen Wurfs vertreten: durch die kolossale Gruppe einer Verspottung Christi von *Hermann Kokolsky*. Es ist ein Bildwerk von einfachem pyramidalen Aufbau. In der Mitte steht auf hohem Sockel der Heiland mit Dornenkrone und gebundenen Händen, in demutsvoller Ergebung seinen Peinigern preisgegeben, die durch zwei Figuren, links durch einen römischen Soldaten, rechts durch einen Pharisäer, die Repräsentanten des blindfanatischen Heiden- und Judentums, dargestellt werden. Unten leidenschaftliche Bewegung in Wut und Hass, oben die erhabene Ruhe des göttlichen Dulders. In diesen Gegensätzen liegt die Wirkung der in allen Teilen mit gleicher Liebe zur Natur durchgeführten Schöpfung, die in unserer für die religiöse Plastik nicht günstigen Zeit auch wegen des damit verbundenen Wagnisses des Künstlers hoher Anerkennung würdig ist.

Die auswärtigen Bildhauer haben sich auch weit weniger als sonst an der Berliner Ausstellung beteiligt. Beachtenswert sind eigentlich nur die kolossale Grabfigur des Kardinals Fürst Schwarzenberg in betender Stellung von *Josef Myslbeck* in Prag, ein Meisterwerk in grossartigem Realismus und doch von edelster monumentaler Würde, und zwei längst bekannte Münchener Werke: das Hochrelief einer Pietà von *Balthasar Schmitt* und die Gruppe des um sein sterbendes Kind bangenden Arbeiterpaares von *Christoph Roth*. Wir sind bereits daran gewöhnt, dass uns die Münchener nur ältere Arbeiten schicken, und der Berichterstatter über die Berliner Ausstellung muss deshalb auch meist die Sendungen der Münchener Maler übergehen, weil er mit ihrer Erwähnung den Lesern nichts Neues bringen würde. Der Vollständigkeit halber muss aber gesagt werden, dass die Münchener Malerei grossen Stils durch *Christian Speyer's* apokalyptische Reiter und durch das Triptychon mit der Erschaffung der Eva, der Versuchung und dem verlorenen Paradies von *Julius Exter*, eigentlich nur eine riesige Lichtstudie, vertreten ist. Auch sonst fehlt es nicht an Bildern grossen Stils oder doch wenigstens grossen Umfangs. An erster Stelle müssen sogar, was nur selten berechtigt ist, einige Schlachtenbilder genannt werden, an denen man wirkliche künstlerische Verdienste, sowohl in der Anordnung wie im Kolorit und im Temperament der Darstellung, rühmen kann: der Angriff des Garde du Corps-Regiments in der Schlacht bei Zorndorf von dem in Berlin thätigen Polen *Adalbert v. Kossak*, die Erstürmung des Kirch-

hofs in Leuthen von *Carl Röchling* in Berlin, und das dreiteilige Bild mit Scenen aus dem mörderischen Kampf um Beaune-la-Rolande von *Erich Mattschass* in Düsseldorf. Von früheren Ausstellungen bekannt sind *Ludwig Fahnenkrog's* phantastisches, in der Erfindung wie in der Beleuchtung höchst eigenartiges Bild „Lucifer sagt sich mit seinem Anhang von Gott los" und die an dieser Stelle schon näher gewürdigte „Jagd nach dem Glück" von *G. Rochegrosse.* An Reichtum der Phantasie und an Kühnheit der Darstellung übertrifft diese Bilder noch die „Vanitas" von der geistvollen *Cornelia Paczka-Wagner*, eine in den Einzelheiten leider etwas unklare, aber im Ganzen doch ungemein wirksame symbolische Komposition, welche mit reichem koloristischen Aufwande den Tanz der Menschheit um das goldene Kalb und die bitteren Enttäuschungen in dem Kampf um Ruhm, Ehre, Reichtum und Glück schildert.

Auf die Sammelausstellungen, die der Berliner Ausstellung ein besonders charakteristisches Gepräge geben, werden wir in einem zweiten Artikel eingehen.

ADOLF ROSENBERG.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Zur weiteren Ergänzung des Lehrkörpers der *Kunstakademie in Karlsruhe* ist der Maler *Friedrich Fehr* aus München berufen worden.

WETTBEWERBE.

A. R. Infolge des *Preisausschreibens der deutschen Studentenschaft zur Erlangung von Entwürfen für Bismarcksäulen*, die an hervorragenden Orten des deutschen Vaterlandes errichtet werden sollen, sind 320 Entwürfe auf etwa 1000 Blättern eingegangen. Das aus hervorragenden Architekten wie Wallot, Ende und Thiersch zusammengesetzte Preisgericht sprach die drei ersten Preise den drei Entwürfen des Architekten *Wilhelm Kreis*, einem erst 24jährigen Manne, zu, der gegenwärtig in Wallot's Atelier in Dresden arbeitet. Sieben weitere Preise erhielten die Architekten *W. Fränkel, R. Risse* und *H. Hickisch* in Dresden, *T. Möbius* in Leipzig, *F. Möller* und *G. Rückgauer* in Berlin und *W. Brurein* in Charlottenburg. Die Preise bestanden in eisernen Eichenzweigen. Von den eingegangenen Entwürfen sind etwa 150 jetzt in der Westhalle des Landesausstellungsgebäudes in Berlin zur Besichtigung gestellt worden. Der Umstand, dass in dem Preisausschreiben angegeben worden war, dass auf der Höhe der Säulen an patriotischen Festtagen Freudenfeuer entzündet werden sollen, hat die Mehrzahl der Bewerber zur Komposition von Thürmen und thurmartigen Aufbauten, von riesigen Altären u. dgl. veranlasst, während der Gedanke an eine Säule nur verhältnismässig selten zum Ausdruck gebracht worden ist. Dadurch haben jene Bewerber freilich den Vorteil einer viel wirkungsvolleren Komposition gehabt, als sie eine einfache Säule geboten hätte, und es muss anerkannt werden, dass in den meisten Entwürfen dieser Art ein grosser Reichtum an Phantasie und Gestaltungskraft entfaltet worden ist. Vor allem ist das Trotzige, Gigantische, das doch so eng mit jeder Erinnerung an Bismarck verbunden ist, meist sehr glücklich, namentlich in einigen Entwürfen von cyklopenbauartigem Charakter, zur Erscheinung gekommen, besonders auch in dem einen der drei Kreis'schen Entwürfe (mit dem Motto „Götterdämmerung"), den die deutsche Studentenschaft zur Ausführung in Friedrichsruh und in Strassburg i. E. zum Preise von je 20000 M. bestimmt hat. Es ist ein massiger viereckiger Turm von 17,5 m Höhe, dessen dreistufiger Unterbau an der Vorderseite durch eine ins Innere führende Treppe durchschnitten wird. Aus den vier Ecken des Thurmes treten vier kräftige Säulen hervor. Über dem wuchtigen Sims steigt ein niedriger Rundbau auf, der zur Aufnahme des metallenen Beckens für das Feuer dient. Von plastischem Schmuck ist völlig abgesehen worden bis auf ein über der Eingangsthür angebrachtes Reichswappen. Im allgemeinen hat dieser Wettbewerb abermals bewiesen, dass ein grosser, idealer Zug durch unsere Architektur geht, der namentlich die jüngeren Baukünstler mächtig ergriffen und vom Kleinlichen und Trivialen abgelenkt hat. Es ist übrigens beschlossen worden, sämtliche preisgekrönte Entwürfe vervielfältigen zu lassen und sie den Universitäten und Städten zu beliebiger Auswahl zuzusenden. Dadurch wird der Einförmigkeit in der Errichtung solcher Denkmäler, die man nach der Preisausschreibung befürchtet hatte, vorgebeugt.

DENKMÄLER.

Neustadt (Hardt). Für ein zu errichtendes *Bismarck-Denkmal* sind bisher über 17000 M. gezeichnet worden. Nach der Ausführung desselben wird die Pfalz drei Bismarck-Denkmäler besitzen, zu Zweibrücken, Kaiserslautern und Neustadt und ausserdem den Bismarck-Thurm auf dem Peterskopf bei Dürkheim. -u-

Würzburg. Die Stadtvertretung hat die Errichtung eines *Reiterstandbildes für den Prinzregenten von Bayern* beschlossen, das am 12. März 1901, dem 80. Geburtstage des Prinzregenten, enthüllt werden soll. -u-

Rostock. Die neuen Modelle des Bildhauers Wandschneider in Berlin für das *Denkmal des verstorbenen Grossherzogs Friedrich Franz III. von Mecklenburg* wurden von der Denkmalkommission genehmigt und zur Ausführung, wahrscheinlich in Erz, bestimmt. -u-

Arnstadt. Das Comité für die Errichtung eines *Willibald Alexis-Denkmals* erlässt wiederum einen Aufruf zur Einsendung von Beiträgen für ein Denkmal, das dem Dichter in Arnstadt, wo er die letzte Zeit seines Lebens zubrachte, errichtet werden soll. -u-

Zerbst. Am 30. April wurde das von den Wehrvereinen errichtete, von Bildhauer Friedrich Pfannschmidt in Berlin ausgeführte *Moltke-Denkmal* feierlich enthüllt. -u-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Venedig. — Aus der hiesigen Galerie der Akademie ist zu berichten, dass das berühmte Gemälde des G. Bellini, die Madonna mit den beiden Bäumchen von 1487, einer Reinigung unterzogen worden ist, gelegentlich der Schenkung eines prächtigen Rahmens von seiten des Com. Guggenheim. — Der tüchtige Galeriedirektor Cantalamessa, der nur *eine* Stimme in der für solche Arbeiten eingesetzten Kommission hat, konnte es nicht abwenden, dass diese „Reinigung" eine solch vollständige wurde, dass von dem Zauber dieses unvergleichlichen Bildes, von seinem Helldunkel und seinem weichen Kolorit wenig mehr übrig geblieben ist. Man vergass, dass man es nicht mit einem anatomischen Präparat zu thun hat, wo auf den Grund zu kommen absolut nötig sein mag, sondern mit einem Kunstwerk, dessen Sezierung interessant

sein mag, aber in diesem Falle tief zu beklagen ist. — Das Bild war jedenfalls zu wertvoll, um es als Versuchsobjekt der Kommission, die aus lauter jungen modern denkenden, sonst sehr tüchtigen Künstlern besteht, zu überlassen. — Bezüglich der Übertragung der Markusbibliothek aus dem Dogenpalast in andere Lokalitäten sind die Verhandlungen im Flusse. — Der thätige Leiter der Restaurationsarbeiten ist nun in dem jungen tüchtigen Architekten Rupolo gefunden, welchen die Regierung dem im Amte belassenen Berchet beigegeben hat. Der Bauführer Vendrasco, dem man alles verdankt, was am Dogenpalast in den letzten 20 Jahren mit Glück restauriert wurde, ein alter Praktikus, ist von seinem Herzenskind, dem Dogenpalast, entfernt und mit anderen Arbeiten betraut worden. Unglaublich aber wahr! Diese Verfügung hat allgemeine Entrüstung hervorgerufen. *A. WOLF.*

Reichenberg. — Im Nordböhmischen Gewerbemuseum war vom 29. März bis 9. April 1899 eine sehr interessante *Sonderausstellung* zu sehen, welche dem *Science and Art Departement in London* zu danken ist. Dass die englische Regierung für das gewerbliche Schulwesen ausserordentlich bedeutende Beiträge zur Verfügung stellt, ist allgemein bekannt, aber bisher hatte man nur selten in England und auf dem Kontinent überhaupt noch nicht Gelegenheit, die Resultate dieser Bestrebungen eingehend studieren zu können. Erst die eben erwähnte Sonderausstellung der preisgekrönten *englischen Fachschülerarbeiten* gewährte einen willkommenen Einblick in die Verhältnisse, der in manchen Beziehungen auch für uns lehrreich sein kann. Ausser einigen Werken in Gips, Majolika, Eisen, ausser einigen Stickereien und Spitzen waren einige hundert, meist farbige, gleichmässig eingerahmte Blätter zu einer Kollektion vereinigt, die selbst bei einem flüchtigen Besuch einen ganz anderen Eindruck machte, als die vielfachen Ausstellungen unserer kunstgewerblichen Lehranstalten. Nicht als ob Zeichnungen nach dem Gipsmodell, Aktaufnahmen ganzer Gestalten oder einzelner Glieder, einfach komponierte Stillleben, sorgfältige Gewandstudien, Wiedergeben kunstgewerblicher Altsachen oder Interieurskizzen gefehlt hätten! Aber all diese Gruppen, die bei unseren diesbezüglichen Ausstellungen den Höhepunkt des Interesses in Anspruch nehmen, waren hier nur nebenbei vertreten. Darin lag ebensowenig die Bedeutung der Kollektion, wie in den verschiedenen architektonischen Blättern, die man geradezu als die schwächste Seite der englischen Fachschülerleistungen bezeichnen muss. Das, was nicht nur unseren Schulmännern, sondern auch den Zeichnern der grössten industriellen Etablissements am meisten imponierte, bildeten die Kompositionsstudien, bei denen im Gegensatze zu deutschen oder österreichischen Verhältnissen, eine bedeutend grössere Reife, ein höherer Gesichtspunkt zu konstatieren war. Bei uns wird das „Komponieren" vielfach noch zu wörtlich genommen; es ist thatsächlich fast durchwegs noch ein „Zusammenstellen" brauchbarer Motive, die man da oder dort in irgend einem Werke abgeguckt und nun mit mehr oder weniger Geschicklichkeit praktisch zu verwerten bestrebt ist. Eine primäre Dekoration, *das selbständige Prägen neuer Kunstformen nach den der Natur entnommenen Anregungen* steckt bei uns noch vielfach in den Kinderschuhen. Unter den sonst ziemlich hochentwickelten nordböhmischen Fachschulen für Weberei kann da beispielsweise fast nur die Warnsdorfer Webeschule genannt werden, die schon seit einer Reihe von Jahren *Pflanzenstilisierungen* mit einigem Erfolge ausführt. Im grossen Massstabe finden wir diese wesentliche Praxis unter den englischen Fachschulenarbeiten vertreten, und die Blätter, die z. B. von *Avery, Ball, Franc Crane, Foelix, Greysmith, Slinger* u. s. w. ausgestellt waren, stellen sich dem Besten an die Seite, was in dieser Beziehung in den letzten Jahren geleistet worden ist. Verschiedene Pflanzen, meist solche, die dekorativ noch gar nicht oder nur wenig abgenutzt sind, erscheinen uns — ähnlich wie in Grasset's „La plante" — zunächst in der Naturaufnahme, und daneben stilisiert und zwar bereits mit Rücksicht auf die verschiedenen Materialien und Techniken, nicht nur als Flachornament für den Stoffdruck, sondern auch als Tapetenbordüre, als Buchumschlag, als keramischer Schmuck, als Spitze u. dgl. — In diesen Rahmen war das Wertvollste der ganzen Ausstellung, zugleich ein Fingerzeig für unsere kunstgewerblichen Lehranstalten, nach welcher Richtung sie mit den vorgeschrittensten Schülern zu streben haben. Dass an brauchbaren *Flächenmusterungen* kein Mangel war, versteht sich bei Arbeiten aus England, dessen Tapeten, Zeugdrucke oder Vorsatzpapiere gewöhnlich unter die besten Leistungen der Moderne gezählt werden können, beinahe von selbst. Den Zoll der Anerkennung entrichten wir in der Veröffentlichung folgender Namen: Barber, Brown, Crimstone, Dow, Else, Evans, Gibson, Gray, Jackson, Parker, Rankin, Tattersall, Thomson und Waldram. — Volles Lob verdienen noch speciell der diskrete Brombeeren-Entwurf von F. Ch. Kiefer, der schablonierte Pfau von H. E. Simpson, der Hühnerhof von H. W. Koch und der Plakatentwurf von F. Taylor. Auf den ersten Blick erschien uns diese Ausstellung vielfach entmutigend, da eine Konkurrenz unserer Fachschulen mit denen Englands jedem geradezu unerreichbar dünkte. Nicht einmal mit den vielen beteiligten *Damen*, deren Namen wir auf den preisgekrönten Blättern begegneten, ist es möglich zu rivalisieren, geschweige denn sie zu übertreffen. — Dem gegenüber muss jedoch betont werden, dass es sich bei der besagten Ausstellung nicht um englische Durchschnittsarbeiten, sondern ausnahmslos um die *preisgekrönten*, also besten Leistungen von ganz England handelte. — Jede Zeichnung enthält aber nicht nur die Bemerkung, mit welchem Preise die Jury sie oder aber die Gesamtleistungen des betreffenden Zöglings („for set") bedachte, sondern noch eine andere wichtige Angabe, die zum Vergleiche herangezogen werden muss, nämlich die Registrierung des *Alters* eines jeden Schülers und auch der Schülerinnen. Und aus diesen Vermerken entnehmen wir, dass es sich fast durchwegs um Leute handelt, die um fünf bis sechs Jahre älter sind, als die Frequentanten unserer Fachschulen, somit leicht Besseres zu leisten im stande sind. Man darf deshalb unsere Fachschulen, in welche die Jungen im frühesten Alter, oft beinahe ohne alle Zeichenkenntnisse eintreten und in denen sie mitunter nur zwei Jahre verweilen, nicht den englischen Fachschulen gegenüberstellen, die etwa unseren höheren Kunstgewerbeschulen entsprechen. Aber auch diese können von ihren englischen Kollegen manches lernen, und zweifellos hat die genannte Ausstellung in dieser Beziehung viele wertvollen Anregungen gegeben. Vor Reichenberg war dieselbe Kollektion auch in Budapest, Wien, Bozen und Prag ausgestellt und hat die Aufmerksamkeit der berufenen Faktoren erweckt. Das „Nordböhmische Gewerbemuseum" ging noch einen Schritt weiter und berief für denselben Zeitpunkt den *dritten nordböhmischen Fachschulentag* ein, um noch weitere Kreise mit wichtigen Neuerungen bekannt zu machen. Diesmal kamen nach Reichenberg die Direktoren, beziehungsweise Zeichenlehrer folgender k. k. Fachschulen: Gablonz, Grulich, Haida, Hohenelbe, Höritz, Königgrätz, Königinhof, Nixdorf, Reichenberg, Rochlitz, Rumberg, Schluckenau, Starkenbach, Starkstadt, Teplitz und Warnsdorf. Was eine solche Ausstellung für die Führer der kunstgewerblichen

Bewegung in oft sehr entlegenen und vom Weltverkehr abgeschlossenen Gegenden bedeutet, liegt auf der Hand. Mehr als Museumsobjekte und Vorlagenwerke, die ihnen sonst das Museum beständig zur Verfügung stellt, wirkte diesmal der Besuch der neu aufgestellten Sammlungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums, in dessen Centralraum die englischen Schülerarbeiten zu einem instruktiven Gesamtbilde vereinigt waren; hier konnte man wirklich lernen, hier konnte man Initiativen empfangen und diese durch die Erörterung mit gleichstrebenden Fachkollegen verarbeiten. Der diesjährige Fachschulentag nahm denn auch einen durchwegs gelungenen Verlauf und bestätigte neuerdings die Wohlthat dieser Einrichtung, die über kurz oder lang auch von anderen Kunstgewerbemuseen in ihr Arbeitsprogramm aufgenommen werden dürfte. Von den sonstigen Programmpunkten des Fachschulentages, dessen Beschlüsse und Wünsche bereits zur Kenntnis des k. k. Unterrichtsministeriums in Wien gebracht worden sind, sei nur noch der ausgezeichnete, zeitgemässe Vortrag des Direktors Dr. *Richard Graul* aus Leipzig über „die moderne Bewegung im Kunstgewerbe" hervorgehoben, an den sich die Vorführung einschlägiger Skioptikonbilder anschloss. *Pazaurek.*

Die Ausstellung in der „New-Gallery" in London. — Im Winter und Frühjahr nahmen die Räume der „New-Gallery" die Werke des verstorbenen Sir *Edward Burne-Jones* auf. Die jetzige grosse Sommerausstellung des Instituts moderner Meister lässt den Tod des grossen heimgegangenen Künstlers als eine grosse Lücke empfinden. Der nunmehr schmerzlich vermisste Burne-Jones war einer der treuesten Anhänger und Förderer der Galerie. Als letzter der streitbaren Kämpfer von der präraphaelitischen Schule ist nur *Holman Hunt* als einsame Säule stehen geblieben. Viel bewundert, aber auch scharf kritisiert, je nach dem Parteistandpunkt, wird sein Werk „The Miracle of sacred fire in the church of the Sepulchre at Jerusalem". Während türkische Soldaten die verschiedenen christlichen Pilger in der Kirche in Ordnung halten, bricht das erwartete Feuer in wunderbarer Weise auf dem Altar hervor. In allen Details ist das Bild vorzüglich. — Der andere bedeutende, hier vertretene Maler der älteren Generation ist *Watts.* Er hat die Ausstellung mit drei Bildern beschickt: Das Porträt des Feldmarschalls Lord Roberts von Kandahar, ein in allen Einzelheiten schön gezeichneter Kopf. Ferner ein reizendes kleines Bild, betitelt „Frieden und Wohlwollen", und endlich „Dedication", eine ernste Lektion an die Damenwelt, sich als Schmuck der Federn der gefiederten Welt zu enthalten. Bekanntlich ist Watts nicht nur ein hoher Idealist und Gemütsmensch, sondern namentlich auch ein Freund und Beschützer der Tierwelt. — Die Stärke der Ausstellung beruht in den Porträts. Von *Shannon* ist hervorzuheben: „Lady Henry Cavendish-Bentink", „Mrs. Senior", und von *Sargent* das Porträt des Obersten Hamilton. Sir *George Reids* kräftiger Stil und Erfassen des Charakteristischen kommt gut zur Geltung in dem Porträt des Professors Masson. Sir William Richmond's Bildnis von Mrs. *Marshall* ist schön und fein modelliert. Eins der besten Bilder der Ausstellung ist das von Mr. *C. E. Hallé* herrührende Porträt von Mrs. Arthur Lucas. Hinsichtlich des soeben genannten Sir *W. Richmond* ist zu bemerken, dass er der jetzt viel genannte Ausschmücker der hiesigen St. Pauls-Kathedrale ist. Teils findet die Malerei, teils Mosaik zur Dekoration daselbst Anwendung. In der gesamten Tages- und Fachpresse, sowie in der Kunstwelt Englands hat diese Ausschmückungsfrage einen wahren Sturm hervorgerufen. Ausser der eigentlichen und reinen Kunstfrage spielt das Verhältnis der englischen Hochkirche zu den anderen kirchlichen Schattierungen hierbei eine Hauptrolle. — Unter den Genrebildern der Ausstellung zeichnet sich vornehmlich Mrs. *Alma Tadema's* „The Great Reward" aus. Dies kleine, in der altholländischen Manier fleissig durchgeführte Interieur stellt eine Mutter mit ihrem Töchterchen dar, der als Belohnung ein hübscher Engel gezeigt wird. — Ein Meister wie Burne-Jones konnte weder eine Schule hinterlassen, da er zu eigenartig war, noch lag es in seinem Naturell, persönlich Schüler auszubilden. Im eigentlichen Sinne besass er also keinen Nachfolger und namentlich keinen Schüler im Ateliersinne gedacht. Anklänge an die Manier von Burne-Jones aber finden sich in *Strudwick's* „Fallende Blätter" und in einem Gemälde von *E. Southall*, das an die Kunst Verrochio's erinnert. ♂

Wien. Bei *H. O. Miethke* hat ein jüngerer Maler, *A. H. Schram*, eine Kollektion von Arbeiten in Öl, Pastell und Tempera ausgestellt, welche teilweise recht hübsche und ansprechende, in der Farbe leuchtende Bilder enthalten. Auch das Arrangement der Ausstellung ist vom Künstler selbst durchgeführt worden, in einem Farbenspiel von mattgrauen und grünen Stoffen, mit hellerer, fast weissgelber Holzverkleidung und mit Blumenmotiven bemaltem Velum an den Wänden. Diese Art der Dekoration ist hier jetzt durch die Secession stark in Aufnahme gekommen und sichert der Ausstellung einen ruhigen Gesamteindruck. Auch die Umrahmungen sind vom Künstler selbst entworfen und zu den Bildern in harmonischen Ton gebracht. Das Beste, was die Kollektion enthält, sind die sehr frischen Temperabilder, meistens Frauenköpfe und Studien, wie überhaupt das Talent Schram's einen weiblichen Zug verrät, dem Geschmack und Anmut — die beiden „Tugenden" der Wiener Schule — zur Hilfe kommen. Weniger bedeutend ist die ziemlich konventionelle Plastik („Bachantin, Flora"), die man in manchem Ladenfenster in gleicher Güte finden kann. Einige Porträts hochadliger Damen (Gräfin Czernin-Kinsky, Gräfin Clary-Kinsky, Herzogin von Mecklenburg-Schwerin) vervollständigen die Sammlung, ohne sie zu verbessern. Einen grösseren Zug hat das Triptychon „Das Leben", ein Ölbild, mit grossen symbolischen Figuren. Alles in allem: ein sehr frisches, für Farbe stark begabtes Durchschnittstalent, das seinen Weg machen wird. Die Kollektion geht von Wien aus nach Berlin, Paris und London. *W. S.*

Mons. Die *Internationale Kunstausstellung* wird in diesem Jahre vom 28. Mai bis 30. Juni stattfinden. -u-

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Berlin. — Kunstgeschichtliche Gesellschaft. In der letzten Sitzung am 24. März sprach Herr Prof. *Lehfeldt* über *gotische Baukunst.* Ein allgemeiner, von Historischem und Technischem abstrahierender Überblick lässt als den herrschenden Gedanken der Gotik das „Subordinationsprinzip" erscheinen: danach kommt in jedem Glied des Baues seine Bestimmung und die Grösse seiner Aufgabe zum Ausdruck, derart, dass je nach dem Mass seiner Leistung seine Stärke und Energie wächst oder abnimmt. Die Abstufungen in der Stärke von Pfeilern und Gewölberippen, Diensten und Nebenrippen, selbst in den nicht eigentlich konstruktiven Teilen, dem Masswerk der Fenster, den verjüngten Profilen an Laibungen und Archivolten, schliesslich in den Stockwerken und Bekrönungen der sich verjüngenden Türme bringen alle gleichmässig dies Prinzip der Unterordnung zum Ausdruck. — Mehr historisch fortschreitend ist der zweite Wesenszug der Gotik: das „Auflösungsprinzip", das Streben nach Aufhebung der

Massenwirkung bei den einzelnen Gliedern. Aus dem rechteckigen Pfeiler des Romanismus wird durch Unterschneidung der vor- und eingelegten Säulchen, durch ihre schliessliche Loslösung ein Pfeilerbündel; die Gewölbe werden bei höchster Ausnutzung der vom Spitzbogen gewährten Vorteile zu Stern- und Fächergewölben, die Fenster wachsen und lösen die Wandflächen auf, indem sie sich gleichzeitig selbst zerteilen, alle Zierglieder trennen sich von dem Kern, den sie dekorieren wollen, ohne freilich ihre Unterordnung zu vergessen. Das „Vertikalprinzip", das gewöhnlich als drittes für die Gotik aufgestellt wird, trifft nur auf die deutsche Gotik zu, während für die klassischen Kathedralen der Isle de France gerade die „Lagerhaftigkeit" bezeichnend ist. Ihrem streng architektonischen Ernst steht in Deutschland der Hang zum Malerischen entgegen, ihrer horizontalen Gliederung der Zug zur Höhenentwicklung, der sich in den kühnen Türmen am markantesten ausspricht. — Das Vertikalprinzip ist also nur von nationaler Begrenztheit, das Auflösungsprinzip bezeichnet den historischen Gang und das Subordinationsprinzip bestimmt den ganzen Stil. — Ihre Parallelerscheinungen haben alle drei in kulturellen und gesellschaftlichen Verhältnissen der Zeit; das Prinzip der Unterordnung liesse sich Einrichtungen wie dem Lehnswesen vergleichen, das der Auflösung den Abzweigungen und Teilungen wie etwa die Kongregationen u. ä., die nationale Verschiedenheit der Kunst könnte man auch in gewissen Gegensätzen des Gefühlslebens, in Frankreich stark ausgeprägte Neigung zu Gesetzmässigkeit und Verstandesthätigkeit, in Deutschland übersinnlich schwärmerischer Charakter, wiedererkennen. — Danach sprach Herr Prof. Dr. *Jaro Springer* über *Hercules Seghers und Rembrandt.* Nach einem Überblick über die Entwicklung des landschaftlichen Empfindens, wie es sich in Rembrandt's gemaltem und radiertem Werk äussert, wies der Vortragende auf den bisher ungenügend erklärten Umschwung im Charakter der Landschaften gegen das Jahr 1650 hin. Eine Berührung mit dem seiner Zeit auch von Rembrandt hochgeschätzten Hercules Seghers ist schon durch das Blatt mit der „Flucht nach Ägypten im Geschmack Elsheimer's" verbürgt, die über einer Landschaft jenes Meisters mit Tobias und dem Engel radiert ist. Ähnliches wäre bei der Landschaft mit den drei Bäumen nicht ausgeschlossen. Der Einfluss Elsheimer's, den man ohne bündigen Beweis für Rembrandt's frühe Werke annahm, erklärt sich vielmehr am besten als Einfluss des Hercules Seghers, der durch seinen Lehrer Coninxloo Enkelschüler des Frankfurter Meisters war. — Den Schluss der Sitzung bildeten Mitteilungen, die Herr Dr. *Hans Mackowsky* auf Grund eines Aufsatzes im Hohenzollern-Jahrbuch über plastische Darstellungen des Grossen Kurfürsten machte.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Rom. — Das Jahr 1899 wird in der Geschichte der römischen Ausgrabungen und archäologischen Funde eine hervorragende Stelle einnehmen. Während die Ausgrabungen auf dem Forum ihren Fortgang nehmen und soeben durch das hochherzige Geschenk eines Engländers Philipps von 64000 Lire an Minister Bacelli einen neuen Anstoss erhalten haben, ist neuerdings hinter der Fontana del Mascerone an der Via Giulia beim Abbruch einer Mauer durch die Auffindung von etwa 450 Teilstücken des *antiken Stadtplans von Rom* die topographische Kenntnis des alten Rom in umfassendster Weise bereichert worden. Im Zusammenhang mit den Bruchstücken, die an der Wand der zum 1. Stockwerk des kapitolinischen Museums führenden Treppe eingemauert sind, liegt jetzt fast der gesamte Stadtplan mit Darstellung von Tempeln, Säulengängen, Treppenaufgängen, Amphitheatern etc. etc. vor. Die letztgenannten Bruchstücke sind 1563 hinter dem Kloster von Cosma und Damian, dem alten Templum sacrae urbis, die jetzt gefundenen, wie erwähnt, an der Tiber ans Licht gekommen: Das verbindende geschichtliche Glied beider weit voneinander entfernten Fundstätten bildet der Palazzo Farnese. Dort ist der unter Paul III. in ganzer Ausdehnung gefundene Plan niedergelegt, aus einem Schuppen des Palastes ist dann später ein Teil zum Bau einer Mauer entwendet, und so konnte 1742 nur eine beschränkte Anzahl von Stücken im kapitolinischen Museum angebracht werden. Der Gesamtfund zur Zeit von Paul III. ist 1673 von Bellori wissenschaftlich bearbeitet worden und ist in dieser Form auch in das grosse Werk Jordan's „Forma urbis Romae" (1874) übergegangen, aber, wie Prof. Hülsen in einer der letzten Sitzungen des deutschen archäologischen Instituts auseinandersetzte, die Bearbeitung von Bellori war eine nicht erschöpfende und entsprach naturgemäss auch nicht den heutigen strengeren wissenschaftlichen Anforderungen; namentlich war der angewandte Massstab zu klein. So bieten die neu aufgefundenen Stücke fast nach allen Richtungen hin wertvolle Aufschlüsse, Berichtigungen und Bereicherungen der bisherigen topographischen Kenntnisse. Prof. Lanciani, dem das Studium der neuen Funde übertragen ist, schlägt vor, die sämtlichen Funde aus alter, neuerer und neuester Zeit — 1888 sind auch etwa 200 Stücke gefunden worden, die seitdem in verschlossenen Kisten, auch Gelehrten unzugänglich, im Kapitol lagerten — wieder da zu vereinigen, wo sie ursprünglich ihren Platz hatten, an der noch erhaltenen Mauer des Templum sacrae Urbis. — Das *deutsche archäologische Institut* hat den 3. und letzten Band der ihr durch ein Vermächtnis übertragenen „Architektonischen Studien von Sergio Andreivisch Ivanoff" herausgegeben. Sie umfassen die in den Jahren 1847—49 von dem russischen Architekten und Gönner des Instituts vorgenommenen Studien über die Caracallathermen, die Baugeschichte derselben und ihre Geschichte im Mittelalter. Der Text, der von Prof. Hülsen verfasst ist, da von Ivanoff keiner vorlag, nimmt auch auf die späteren Ausgrabungen der Jahre 69 bis 73 und 78 Bezug, und weist darauf hin, *dass ein Architekt, der unter Benutzung der früheren Arbeiten, namentlich aber der Ergebnisse von neueren Ausgrabungen ähnlicher Gebäude in Nordafrika, das Bauwerk studierte, zweifellos zu sehr interessanten Ergebnissen gelangen würde.* — Minister Bacelli hat den Vertrag unterzeichnet, welche die *antiken Schiffe des Nemisees* dem Staat zusichert. Grundlage des Vertrages ist, dass er bis Ende Juli die Genehmigung des Parlaments findet.

v. Gr.

VERMISCHTES.

Venedig. — Die unlängst hochbetagt verstorbene *Contessa Bevilacqua-Massa* hat in ihrem letzten Willen der Stadt Venedig ihren am Canal grande gelegenen Palast hinterlassen. — Es ist dies der stolze, gewaltige Palazzo Pesaro. — Sie verfügte, dass in dem Hauptgeschosse die durch Schenkungen und Ankauf in der letzten Zeit, gelegentlich der „Internationalen Ausstellungen", zu stande gekommene Kommunalgalerie untergebracht werde, und dass in den oberen Stockwerken Malerateliers eingerichtet werden sollen für junge talentvolle, unbemittelte, hiesige Künstler. — Diese Verfügung kommt hauptsächlich der Scuola libera di pittura zu statten, welche durch Selbsthilfe junger Künstler im Palazzo Pisani entstanden ist, da die Regierung die Professur der Malerei an der hiesigen Akademie nicht wieder

besetzt hat, und so seit Jahren keine Malschule bestand. — Ganz neu ist, dass Luigi Nono nun mit jener Stelle betraut wurde.

Flensburg. Ein *Bismarck-Brunnen* soll auf einstimmigen Beschluss der Stadtvertretung errichtet werden. -u-

VOM KUNSTMARKT.

Stuttgart. — Auf der bei *H. G. Gutekunst* am 27. April und den folgenden Tagen stattgehabten *Auktion der Handzeichnungen alter Meister aus dem Besitze des Herrn Edw. Habich in Kassel* wurden folgende Preise erzielt: Nr. 40. *Antonello da Messina,* Männerkopf M. 2600. — Nr. 51. *Hans Baldung,* Christophorus M. 305. — Nr. 56. *Jacopo de' Barbari,* Brustbild eines jungen Mannes M. 2100. — Nr. 151. *Hans Burgkmair,* Auffindung eines Kindes M. 115. — Nr. 174. *Agostino Carracci,* Anbetung der Hirten M. 105. — Nr. 213. *Hans von Kulmbach,* Der h. Antonius M. 300. — Nr. 214. *Albert Cuijp,* Holländische Landschaft M. 515. — Nr. 234. *A. Dürer,* Der Lindenbaum M. 7000. — Nr. 235. *Ders.,* Fussstudien M. 5100. — Nr. 236. *Ders.,* Arm der Eva M. 2600. — Nr. 237. *Ders.,* Porträt des Pfaffrot M. 7150. — Nr. 244. *A. v. Dyck,* Kreuzigung M. 245. — Nr. 298. *Gir. da Santa Croce,* Die hh. Rochus, Sebastian und Christoph M. 510. — Nr. 302. *Francesco Goya,* Judit und Holofernes M. 225. — Nr. 318. *J. v. Goijen,* Jahrmarktscene M. 200. — Nr. 326. *J. B. Greuze,* Familienscene M. 210. — Nr. 335. *Fr. Guardi,* Inneres eines Hofes M. 215. — Nr. 357. *Hobbema,* Landschaft M. 215. — Nr. 358. *H. Holbein d. Ä.,* Verkündigung M. 1010. — Nr. 361. *H. Holbein d. J.,* Trommelschläger M. 205. — Nr. 362. *Ders.,* Tellerbordüre M. 200. — Nr. 363. *Ders.,* Tellerbordüre M. 240. — Nr. 364. *Ders.,* Tellerbordüre M. 200. — Nr. 419. *Filippino Lippi,* Hiob und seine Freunde M. 385. — Nr. 465. *Bart. Montagna,* Männerkopf M. 1620. — Nr. 484. *A. van Ostade,* Schenke M. 530. — Nr. 485. *Ders.,* Trinkende Bauern M. 615. — Nr. 489. *J. v. Ostade,* Lustige Gesellschaft M. 350. — Nr. 500. *Pesello Peselli,* Studienblatt M. 240. — Nr. 533. *Rembrandt,* Elias und die Baalspriester M. 910. — Nr. 534. *Ders.,* Tobias und seine Frau M. 470. — Nr. 535. *Ders.,* Der barmherzige Samariter M. 1510. — Nr. 536. *Ders.,* Der verlorene Sohn M. 490. — Nr. 537. *Ders.,* Pietà M. 590. — Nr. 538. *Ders.,* „Noli me tangere" M. 270. — Nr. 540. *Ders.,* Der Sterbende M. 225. — Nr. 541. *Ders.,* Der Prophet Juda M. 390. — Nr. 542. *Ders.,* Mann und Frau M. 270. — Nr. 543. *Ders.,* Landschaft M. 520. — Nr. 590. *J. Ruisdael,* Gebirgslandschaft M. 86. — Nr. 594. *S. Ruisdael,* Flusslandschaft M. 185. — Nr. 608. *Raphael,* Grablegung M. 2550. — Nr. 609. *Ders.,* Hl. Apollonia M. 1010. — Nr. 610. *Ders.,* Studie M. 1060. — Nr. 681. *Perugino,* Hl. Sebastian M. 225. — Nr. 730. *A. Watteau,* Gewandstudie M. 165. — Nr. 752. *Martin Zasinger,* Zwei Ritter M. 315.

Stuttgart. — Auf der bei *H. G. Gutekunst* am 1. Mai und den folgenden Tagen stattgehabten *Auktion von Kupferstichen, Holzschnitten* u. s. w. wurden folgende Preise erzielt: Nr. 8. *H. Aldegrever,* Kleine Folge der Tugenden und Laster (B. 103—116) M. 81. — Nr. 35. *A. Altdorfer,* Deckelpokal (B. 80) M. 100. — Nr. 57. *Baccio Baldini,* Jeremias (B. 10) M. 200. — Nr. 59. *Hans Baldung,* Christus und die 12 Apostel (B. 6—18) M. 125. — Nr. 127. *Hans Seb. Beham,* Folge der Apostel (B. 43—54) M. 155. — Nr. 130. *Ders.,* Mutius Scaevola vor Porsenna (B. 81) M. 230. — Nr. 142. *Ders.,* Der Tod überrascht eine nackte Frau (B. 146) M. 250. — Nr. 170. *J. Binck,* Franz I. und Claudia (B. 89 u. 90) M. 115. — Nr. 210. *H. Burgkmair,* Kaiser Maximilian (B. 32) M. 305. — Nr. 264. *J. Cornelis von Oostsanen,* Die Leidensgeschichte (27 Blatt aus der Folge P. 22—96) M. 755. — Nr. 266. *Lukas Cranach,* Die Leidensgeschichte (B. 6—20) M. 1250. — Nr. 306. *A. Dürer,* Die h. Familie (B. 96) M. 170. — Nr. 309. *Ders.,* Belagerung einer Stadt (B. 137) M. 190. — Nr. 507. *Maso Finiguerra,* Der Gang nach Golgatha M. 8100. — Nr. 779. *Meister E S v. 1466,* Der auferstandene Christus und Maria (B. 88) M. 520. — Nr. 780. *Ders.,* Das Jesuskind auf einem Blumenkelch M. 680. — Nr. 782. *Der Meister mit dem Krebs,* Pferd (P. 47) M. 360. — Nr. 833. *R. Nanteuil,* „Der grosse Turenne" (R. D. 233) M. 205. — *Niellen:* Nr. 849. Abraham legt dem Esel den Sattel auf (Duchesne 9) M. 790. — Nr. 850. Abraham knieend M. 670. — Nr. 853. Die Geburt Christi (D. 26) M. 2050. — Nr. 854. Christus am Kreuz M. 2050. — Nr. 858. Hl. Hieronymus (D. 179) M. 1350. — Nr. 870. Allegorie auf den Krieg (D. 300) M. 7660. — Nr. 872. Nackter junger Mann M. 2350. — Nr. 875. Allegorie auf die Musik M. 2200. — Nr. 876. Stehender junger Mann M. 2800. — Nr. 888. Kopf eines jungen Mädchens M. 4700. — Nr. 889. Kopf eines jungen Mädchens M. 4010. — Nr. 897. Brustbild eines jungen Mädchens M. 3510. — Nr. 1004. *Antonio Pollajuolo,* Kampf nackter Männer (B. 2) M. 820. — Nr. 1073. *Rembrandt,* Der hl. Hieronymus (B. 104) M. 1200. — Nr. 1079. *Ders.,* Jan Lutma (B. 276) M. 1750. — Nr. 1080. *Ders.,* Jan Asselyn (B. 277) M. 1000. — Nr. 1087. *Ders.,* Die grosse Judenbraut (B. 340) M. 405. — Nr. 1112. *J. E. Ridinger,* Die Schatzgräber und der Tod M. 200. — Nr. 1224. *Thomas v. Ypern,* Kaiser Leopold M. 1130. — Nr. 1379. *Martin Zasinger,* Der hl. Georg den Drachen tötend (B. 6) M. 2000.

† *München.* — *Am 5. Juni* findet in der Theatinerstrasse 15 durch die Kunsthandlungen *Hugo Helbing* und *Albert Riegner* die *Versteigerung der Gemälde- und Handzeichnungen-Sammlung sowie einiger Hauptstiche Albrecht Dürer's aus dem Besitze des Herrn Verlegers Albert Langen, München* statt. Der mit trefflichen Heliogravüren und Textabbildungen in Autotypie reich ausgestattete Katalog zählt im ganzen 162 Nummern, von denen 97 auf die Gemälde entfallen. Unter diesen überwiegen wieder die Niederländer. Wir finden Bilder von *Avercamp, Bakhuisen, Breughel,* den *Cuijp, Dow, Du Jardin, Engelbrechtsen, Goyen* (Nr. 37—49), *Frans Hals, Helst, Lastmann, Lievens, Molenaer, Neer, Ostade,* den *Ruisdael, Teniers, Verbeck* u. s. w. Die älteren Deutschen sind durch drei *Lucas Cranach* (Nr. 19—21), die Franzosen durch *Boucher, J. Bourguignon, Corot, Fragonard, Greuze, Millet, Mignard* und *Rousseau* vertreten, die Engländer durch zwei Gemälde *Bonington's* und einen *George Morland.* Von italienischen Bildern führt der Katalog einen *Canale,* ein *altitalienisches Bild des 15. Jahrhunderts* (Nr. 24), einen *Fiesole* (Nr. 33) und zwei *Marieschi* auf. Interessant ist auch das auf Tafel X abgebildete *spanische Bild des 16. Jahrhunderts,* die Kreuzigung Christi darstellend, sowie die *Rogier van der Weyden* genannte Madonna (Nr. 96). Unter den *Handzeichnungen* wollen wir nur auf Blätter von *Berghem, Boucher, Correggio, Fragonard, Claude Gellée,* 18 *van Goyen's* und Zeichnungen von *C. v. Haarlem, Largillière, Ostade, Rembrandt* (Nr. 147—150) und *Watteau* aufmerksam machen.

† *München.* — Am 12. Juni wird bei *Hugo Helbing* die *Kostüm- und Antiquitätensammlung* aus dem Besitze des Kgl. Hoftheatermalers Herrn Professor *Josef Flüggen* in München versteigert.

† *Köln.* — Am 5. Juni wird die *zweite Abteilung der Gemälde-Galerie Hans Weidenbusch zu Wiesbaden* bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln versteigert,

deren erster Teil bekanntlich im April vorigen Jahres in Frankfurt zum Verkaufe gelangte. Es sind im ganzen nur 38 moderne Bilder, aber die erlesenen Namen erster Meister, die wir hier finden, werden wohl einen heissen Wettstreit entfachen. Es sind Bilder folgender Meister, die uns der vortrefflich ausgestattete Katalog zum grössten Teil auch in guten Lichtdrucken vorführt. Nr. 1. *A. Besnard.* Nr. 2—4. *Arnold Böcklin* (Melancholie, Nacht, Judit). Nr. 5. 27—38. *Hans Thoma* (darunter Landschaften, der Bogenschütze, der Wächter des Liebesgartens u. s. w.). Nr. 6. *A. Sisley.* Nr. 7. *G. Courbet.* Nr. 8—11. *Degas.* Nr. 12. *Griveau.* Nr. 13. *Uhde.* Nr. 14. *M. Liebermann* (auf der Weide). Nr. 15. *Macaulay-Stevenson.* Nr. 16—18. *Menzel* (Gouache und Bleistiftzeichnungen). Nr. 19. *Millet.* Nr. 20. *Monet.* Nr. 21—23. *F. Rops* (Pastell und Kreide). Nr. 24—26. *Fr. Stuck* (Studienkopf, Liebespaar und Landschaftsstudie). Wir werden über die interessante Auktion ausführlich berichten. — Im Anschluss hieran wird am 6. Juni das *Werk Bernhard Mannfeld's* (vollständig bis zum Jahre 1897) in prachtvollen, vom Künstler selbst angefertigten oder von ihm ausgewählten Abdrücken nebst Zeichnungen und Entwürfen zu den Radierungen versteigert werden.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstrasse 15.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 27. 8. Juni.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. – Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION.

Auch wer den Bestrebungen der Berliner Secessionisten, die erst im Januar ihren Abfall offiziell erklärt haben, nicht sympathisch gegenüber steht — sei es aus persönlichen Interessen, sei es aus Rücksichten auf das allgemeine Wohl der Kunstbestrebungen in Berlin —, der wird doch die Energie anerkennen müssen, mit der das kleine Häuflein der Secessionisten sein Stück durchgesetzt hat. In der kurzen Frist von etwa acht Wochen ist ihr Ausstellungshäuschen nach dem Entwurfe der Architekten *Grisebach* und *Dinklage* auf der Terrasse des an der Kantstrasse gelegenen Gartens des Theaters des Westens, auf Charlottenburger Gebiet, errichtet worden, und an dem von vornherein festgesetztem Tage, dem 20. Mai, konnte die feierliche Eröffnung erfolgen. Von einer künstlerischen oder auch nur besonders auffälligen Gestaltung des Äusseren musste aus verschiedenen Gründen, hauptsächlich wegen des überaus beschränkten Terrains, abgesehen werden. Die dem Theatergebäude zugekehrte Hauptfront besteht eigentlich nur aus einem seitlich heraustretenden Rundbau mit niedrigem Kuppeldach und einem romanisch stilisierten Portal mit barockem Giebelaufbau. Ein zur Linken des Eintretenden in die Wand eingelassenes Hochrelief in getöntem Gips von *Fritz Klimsch*, zwei weibliche Gestalten in antikisierenden Stil als Vertreterinnen der Malerei und Plastik, kennzeichnet die Bestimmung des Gebäudes. Schmucklos wie das Äussere ist auch das Innere, das ausser den Nebengelassen nur sechs Ausstellungsräume enthält, von denen jedoch einer, der 20 m lang und 10 m breit ist, den Anspruch auf den Namen „Saal" erheben kann. Die Wände sind mit grober Sackleinwand bespannt worden, die im ersten, vorwiegend für Skulpturen bestimmten Saale mattblau, in zwei anderen Sälen mattgrün und in einem vierten dunkelrot gestrichen ist. Ein fünfter Raum ist ohne Anstrich geblieben. Das strenge Prinzip der secessionistischen Vereinigungen, dass die Kunstwerke die Hauptsache sein sollen und dass die Dekoration höchstens ein untergeordnetes Mittel zum Zweck sein darf, ist hier mit herber Konsequenz durchgeführt worden. Dafür hat man für die Beleuchtung gut gesorgt. Fünf Räume sind durch zweckmässig angeordnetes Oberlicht ausreichend beleuchtet worden, nur der sechste Raum, der für die „Schwarz-Weiss-Ausstellung" bestimmt ist, hat Seitenlicht erhalten.

Ebenso hastig wie der Bau, musste auch die Zusammensetzung der Ausstellung betrieben werden, die, schon mit Rücksicht auf den zur Verfügung stehenden Raum, auf deutsche Künstler beschränkt wurde. Zwar hatten die Secession und die Luitpoldgruppe in München, die secessionistischen Gruppen in Dresden und Karlsruhe und die Worpsweder ihre Beteiligung zugesagt. Aber in der Praxis hat sich die Sache so gestaltet, dass nur die Beteiligung der Münchener Kollegen der Berliner Secession einen Vorteil gebracht hat. Von den fünf oder sechs Dresdenern, die erschienen sind, ist eigentlich nur *Sascha Schneider* durch ein grosses symbolisches Bild „Ungleiche Waffen" — ein christlicher Priester mit Kruzifix und ein Krieger, der sich anschickt, einen Pfeil abzuschiessen — charakteristisch vertreten, während *Carl Bantzer* mit einer kleinen Landschaft und *Gotthard Kuehl* mit einem missfarbigen Interieur ohne starke malerische Reize nur mässige Proben ihrer Kunst geboten haben. Auch die Karlsruher würde man nach den Bildern, die Graf *Leopold von Kalckreuth* und *Hans von Volckmann* geschickt haben, un-

gerecht beurteilen, und eine noch stärkere Enttäuschung haben uns diesmal die Worpsweder *Fritz Mackensen, Hans am Ende* und *F. Overbeck* bereitet. Besonders ein Künstler wie Mackensen sollte es vermeiden, seinen wohlbegründeten Ruf durch eine mittelmässige Aktstudie wie die hier ausgestellte zu kompromittieren.

Man würde den Berliner Secessionisten einen schlechten Dienst erweisen, wenn man verschweigen wollte, dass sie und ihre auswärtigen Genossen einen grösseren Erfolg hätten erringen können, wenn sie ein höheres Mass von Kritik bei der Auswahl der gebotenen Bilder angewendet hätten. Wir haben im Laufe des verflossenen Winters in den Ausstellungen des Künstlervereins und der Kunsthändler erheblich bessere Bilder gesehen, als sie uns hier von *L. v. Hofmann, W. Leistikow, Oskar Frenzel* und *F. Skarbina* gezeigt werden. Seitdem ersterer das hier ausgestellte Bild „Adam und Eva" gemalt hat, hat er eine Entwicklung durchgemacht, die ihn zu höheren Zielen und zu einer reicheren und gesünderen koloristischen Auffassung geführt hat. Diese Mängel sind nur dadurch zu erklären, dass einerseits bessere und mehr charakteristische Werke zur Zeit nicht erreichbar waren, und dass andererseits von Bildern grösseren Umfangs möglichst abgesehen werden musste. Immerhin ist es noch gelungen, etwa 200 Ölgemälde, 60 Pastelle, Aquarelle und Zeichnungen, 30 graphische Arbeiten und 60 Werke der Plastik unterzubringen, ohne dass die Übersicht und der ruhige Genuss erschwert werden. Für Leistikow's neueste streng stilisierende Art ist die Ansicht von Visby freilich charakteristisch, und Skarbina's Strandbild aus der Normandie ist wenigstens auch für eine Seite seines Schaffens bezeichnend. Vielseitiger zeigt sich *Max Liebermann* mit zwei älteren Bildern, von denen wir das eine „Waisenmädchen in Amsterdam", im Garten vor dem Hause, wegen seiner ernsten, koloristischen Haltung und seiner plastischen Wirkung den meisten seiner neuesten Werke vorziehen, und einem anscheinend in neuester Zeit gemalten: einer Schar von Kindern, die durch ein Wäldchen dem Schulhause zustreben. Sein Lieblingsmotiv, das Spiel der durch die Wipfel der Bäume brechenden Sonnenstrahlen auf dem Waldboden, auf den Figuren und Häusern hat ihn hier zu einer neuen koloristischen Abwandlung gereizt. Die stärkste Wirkung unter seinen Genossen hat aber wohl *Ludwig Dettmann* mit zwei ungemein farbigen Bildern erzielt, von denen das eine eine Abendmahlsfeier in einer holsteinischen oder friesischen Kirche mit einer grossen Zahl von ungemein energisch charakterisierten Männer- und Frauengestalten darstellt, während das andere, eine kraft- und saftvolle Licht- und Farbenstudie, uns einen Blick in die Krypta einer Tiroler Dorfkirche mit einem reichgeschmückten und beleuchteten Altar gewährt. Auch *Martin Brandenburg* hat die verschiedenen Seiten seiner noch wenig geklärten, aber eigenartigen und selbständigen Kunst in einem mystischen Bilde „Das Phantom", dem Sturze eines Jünglings, der einem verlockenden Mädchenbilde nachgeeilt ist, in die Meeresflut, einem weiblichen Akt und einem Kirchgang im Spreewald gezeigt, einer übermütigen Burleske, die uns die einen Hügel hinaufgehenden Kirchgängerinnen aus der Froschperspektive sehen lässt.

Unter den Mitgliedern der Münchener Secession und der Luitpoldgruppe, die reich und zum Teil hervorragend vertreten sind, sind besonders *Max Slevogt* mit seinem kühnen Totentanz im modernen Fasching und dem wunderlichen Triptychon mit der Geschichte des verlorenen Sohnes, die man kaum anders als eine verwegene, bis auf die äusserste Spitze getriebene Satyre auffassen und auch dann nur in bedingter Weise gelten lassen kann, *Fritz von Uhde* mit dem in Berlin schon bekannten Gruppenbildnis seiner Töchter in der Laube, *Franz Stuck* mit zwei älteren, auch schon mehrfach ausgestellten Bildern, dem ungemein farbigen ganz in der Weise Böcklin's gemalten Bacchantenzug und dem mit einem Ziegenbock kämpfenden Faun, *Leo Samberger* mit einigen Bildnissen, *H. von Habermann* mit einem meisterlichen, ganz in der grossartig einfachen und ernsten Art des Velazquez gemalten Bilde eines Spaniers, *Louis Corinth* mit einem kecken, in der Farbe wenig anziehenden Bacchanal und einer weiblichen, „Ein Dämon" betitelten Halbfigur mit widerlich-frechem Gesichtsausdruck, *Franz Grässel, Hubert von Heyden, Carl Hartmann* mit ährenlesenden Mädchen bei Abenddämmerung, *Hierl-Deronco, Carl Marr, H. Zügel* und *Raffael Schuster-Woldan* mit einer seiner phantastisch-symbolistischen Kompositionen hervorzuheben, in denen er die Farbenpracht und die üppige Lebensfülle der Venezianer überaus wirkungsvoll mit der elegisch-melancholischen Stimmung eines Feuerbach zu verschmelzen weiss.

Eine secessionistische Ausstellung wäre unvollständig, wenn sie nicht auch Werke von jenen Männern aufzuweisen hätte, die immer als im Vordertreffen der modernen Bewegung stehend genannt werden: *Böcklin, Thoma* und *Trübner*. Thoma hat sich mit zwei feinen, poesievollen Schwarzwaldlandschaften beteiligt, und Trübner mit vier Bildern, von denen sein Selbstporträt in mittelalterlicher Plattenrüstung eine ganz ungewöhnliche Kraft der malerischen Behandlung zeigt und in der Färbung, Zeichnung und Modellierung ausnahmsweise einmal einen ungetrübten Genuss gewährt. Von Böcklin sind sechs Bilder zu sehen, die die ganze Zeit seines künstlerischen Schaffens umspannen, von jenen ersten römischen Jahren, wo der Schüler Schirmer's Campagnalandschaften im altromantischen Stile malte, bis auf die Gegenwart. Aber leider zeigt keines dieser Bilder den Meister auf der

vollen Höhe seiner Kunst, am wenigstens das neueste, 1898 gemalte: Nessus und Dejanira, auf dem nur der Kentaur in seiner brutalen, tierischen Wildheit die alte Böcklin'sche Kraft in der Gestaltung solcher Zwittergeschöpfe erkennen lässt. Die 1889 entstandene Cimbernschlacht auf der Brücke, eine Erinnerung an Rubens' Amazonenschlacht, ist zwar von grosser dramatischer Kraft, lässt aber in der Färbung die eigentümlichen Reize seines Kolorits vermissen.

Desto grösser ist der Treffer, den die Secession mit einer Ausstellung von 14 Gemälden und Ölstudien *Wilhelm Leibl's* ausgespielt hat, die ebenfalls die gesamte Thätigkeit des Künstlers seit seinem Pariser Aufenthalt 1869 und 1870 bis in die neueste Zeit, aber ungleich eingehender und treffender, charakterisieren. Den Mittelpunkt bilden die, wenn ich nicht irre, zu Anfang der achtziger Jahre gemalten „Dorfpolitiker“, fünf Bauern auf einer Bank im Wirtshause, von denen jeder eine schlechthin vollendete Charakterstudie ist. Man kann sich vor diesem Bilde wie vor einigen der ausgestellten Studienköpfe und sonstigen Einzelstudien z. B. einer Studie nach einem Stück Bäuerintracht des Gedankens an Holbein nicht erwehren. Aber es ist doch keine, allein auf mühsame und peinliche Klein- und Glattmalerei gestellte Nachahmung, sondern ein durchaus selbständiges Erfassen und Ergründen eines Individuums in modernem Geiste. Und wie wenig Leibl an einer bestimmten malerischen Ausdrucksweise hängt, sehen wir wieder aus anderen seiner ausgestellten Studien, besonders aus der nach einer alten Pariserin mit dem Rosenkranz in der Hand und aus der eines französischen Revolutionshelden, die mit der meisterlichen Freiheit eines Velazquez hingeschrieben sind. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass diese Sammlung Leibl'scher Bilder den Glanzpunkt der Berliner Secessions-Ausstellung bildet.

Auch Menzel sollte auf der Ausstellung der Secession durch sechs Zeichnungen aus Privatbesitz vertreten sein. Aber auf Grund einer Erklärung des Meisters, die dieser jedoch später, weil sie auf einem Irrtum seinerseits beruhte, wieder zurückzog, aus der aber soviel hervorging, dass er den Bestrebungen der Secession nicht sympathisch gegenübersteht, hat der Vorstand auf eine Ausstellung der Zeichnungen verzichtet.

Die Bildhauer mussten sich bei der Enge der Raumverhältnisse fast ausschliesslich auf Porträtbüsten und -reliefs und Werke der Kleinplastik beschränken, was der Ausstellung insofern zum Vorteil gereicht hat, als Porträt- und Kleinplastik gegenwärtig wohl überall in Deutschland mit grosser Virtuosität geübt werden. An der Spitze stehen die Büsten von Helmholtz und Joachim und ein Bronzemedaillon Bismarck's von *Adolf Hildebrand*, eine mit wahrhaft erschreckender und erschütternder Naturwahrheit durchgeführte Marmorbüste des wahnsinnigen Philosophen Friedrich Nietzsche von *Max Kruse*-Lietzenburg und eine polychromierte Büste des Malers von Gleichen-Russwurm von demselben Künstler. Unter den Werken der Kleinplastik zeichnen sich besonders eine weibliche Porträtstatuette von *F. Klimsch*, eine bronzene, in der Hand einen Spiegel haltende Venus von *Hugo Kaufmann* in München, die Statuette eines nackten Mädchens von *L. Dasio* in München und vier Bronzreliefs mit Darstellungen der Künste und des Kunstgewerbes von *C. Starck* durch geist- und lebensvolle Behandlung aus.

ADOLF ROSENBERG.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Dem Geschichtsmaler *Johannes Mühlenbruch* in Grunewald bei Berlin, dem Schöpfer der Wandgemälde im Treppenhause des Berliner Rathauses, ist der Professortitel verliehen worden.

*** Zum *Präsidenten der Königlichen Akademie der Künste in Berlin* für das Jahr Oktober 1899/1900 ist wiederum Geheimrat Professor *Hermann Ende* und zwar einstimmig gewählt worden.

*** Professor *Karl Begas*, bisher Lehrer an der Kunstakademie in Kassel, hat sein Lehramt aufgegeben und seinen Wohnsitz in Berlin genommen, wo er mit der Ausführung einer zweiten Gruppe für die Siegesallee, Friedrich Wilhelm IV. mit Alexander von Humboldt und Ranke, beschäftigt ist.

WETTBEWERBE.

A. R. *Berlin.* — In der engeren Konkurrenz um die Ausschmückung des Rathaussaales in *Altona* mit Gemälden aus der Geschichte der Stadt hat die Landeskunstkommission, die als Preisgericht eingesetzt worden war, den ersten Preis, der in der Übertragung der Ausführung besteht, dem Entwurfe des Professors *Ludwig Dettmann* in Charlottenburg zuerkannt. Bei der ersten Konkurrenz hatte Dettmann nur einen zweiten Preis erhalten. Er hat die ersten Entwürfe gründlich umgearbeitet, wobei besonders das Bild, das den Einzug der preussischen Truppen in Altona 1864 darstellt, erheblich gewonnen hat. Die koloristischen Vorzüge, die seine Entwürfe vor den übrigen auszeichneten, sind auch in der Umarbeitung erhalten geblieben. Wie aus der Ausstellung der Entwürfe im Landesausstellungsgebäude hervorgeht, haben sich neben Dettmann nur noch *O. Marcus* in Berlin, *Arthur Kampf* in Düsseldorf und *Klein-Chevalier* in Düsseldorf in Gemeinschaft mit dem Landschaftsmaler *Carl Becker* an dem engeren Wettbewerb beteiligt.

A. R. *Berlin.* — In dem zweiten vom preussischen Kultusministerium zur Förderung der Medaillenkunst ausgeschriebenen Wettbewerbe, der einen Entwurf zu einer *Taufmedaille* oder *-plakette* verlangte, hat die als Preisgericht eingesetzte Landeskunstkommission, nachdem sie die eingegangenen 100 Entwürfe in ihren Sitzungen vom 17. und 18. Mai geprüft, den ersten Preis von 2000 M. dem Bildhauer *Rudolf Bosselt* in Frankfurt a. M., zwei zweite Preise von je 800 M. den Bildhauern *Georg Morin* in Berlin und *Adolf Amberg* in Charlottenburg und drei dritte Preise von je 500 M. den Bildhauern *Meinhard Jacoby* in Kolonie Grunewald bei Berlin, *Edmund Gomansky* und *Emil Torff* in

Berlin zuerkannt. Obwohl die Beteiligung erheblich stärker war als bei dem vorjährigen Wettbewerb um die Hochzeitsmedaillen und das Preisgericht sich im Gegensatz zum vorigen Jahre zur Erteilung des ausgesetzten Preises für die beste Lösung entschlossen hat, ist das Gesamtergebnis noch viel weniger befriedigend. Noch stärker zeigt sich die Armut an schöpferischen oder auch nur eigenartigen Gedanken, und noch mehr überwiegen Trivialität in der Erfindung und unbeholfener Dilettantismus in der Ausführung. Wiederum lässt sich die Masse der eingegangenen Entwürfe um wenige Typen gruppieren: Christus als Täufer, dem die Eltern ihr Kind zuführen, oder an seiner Statt der Geistliche, der die Taufhandlung rite über dem Taufbecken vollzieht, oder ein Engel, der das Kind in seinen Schutz nimmt. Ein vierter Typus lässt die kirchliche Taufhandlung beiseite und legt den Schwerpunkt auf die Familie. Man sieht die junge Mutter mit dem Neugeborenen im Bette und den glücklichen Vater sich über sie beugend oder neben ihr knieend. Die Rückseiten sind meist mit sinnbildlichen Darstellungen versehen, unter denen die Taube des heiligen Geistes und das Kreuz die Hauptrolle spielen. Einige wenige Bewerber, die sich anscheinend mit dem Studium der italienischen Renaissanceplastik beschäftigt haben, sind auch auf den Gedanken gekommen, die Taufe Christi als vorbildlich zur Darstellung zu wählen; aber keiner hat etwas Selbständiges zu Tage gebracht. Der mit dem ersten Preise ausgezeichnete Entwurf von R. Bosselt zeigt auf der Bildseite den sitzenden Heiland in der durch die moderne Kunst geläufig gewordenen schlichten Auffassung und eine junge Mutter, die ihr Kind dem Erlöser am Gängelbande zuführt. Auf der Rückseite ist ein mit nordisch-germanischer Ornamentik überzogenes Kreuz angebracht, über dem die Taube des hl. Geistes in strenger Stilisierung schwebt. Bosselt hat die Medaillenform gewählt, die, wie schon aus der ersten Konkurrenz zu erkennen war, dem Preisgericht für die Popularisierung solcher kleinen Kunstwerke empfehlenswerter erscheint als die Plakettenform. Die Medaillenform hat auch Amberg gewählt, der Christus am Taufbrunnen in Erwartung des Kindes, das ihm die Eltern bringen, dargestellt hat. Bei Jacoby hebt ein Engel das Kind in Gegenwart der Eltern über die Taufe, und auch in dem Entwurfe von Torff ist ein Engel das Sinnbild des göttlichen Waltens, das ausserdem noch durch die Taube des heiligen Geistes zur Erscheinung kommt. Gomansky, der die Plakettenform vorgezogen hat, für die sich auch Jacoby, Torff und Morin entschieden haben, lässt auf viereckiger Tafel die Taufhandlung an dem von der Mutter getragenen Kinde durch einen protestantischen Geistlichen vollziehen. Zwei weibliche Engel, hohe ernste Gestalten, halten als schützende Wächter die Tafel, über der die Sonne der Zukunft hoffnungsvoll aufgeht. In dem Mittelbilde spricht sich echtes, tiefes Empfinden in schlicht realistischer Fassung aus. Morin hat sich auf der Bildseite von jeder konfessionellen Färbung fern gehalten, indem er die junge Mutter mit dem Kinde im Wochenbett dargestellt hat, über die sich der Gatte und Vater lächelnd beugt. In dem Entwurfe von Bosselt ist eine Anlehnung an den Stil Roty's unverkennbar. Die übrigen mit Preisen ausgezeichneten Künstler zeigen sich dagegen von bestimmten fremden Vorbildern unabhängiger. — Bei dieser Gelegenheit sei ein vielfach durch die Presse verbreiteter Irrtum in betreff der Ausführung der *Hochzeitsmedaillen* berichtigt. Das preussische Kultusministerium hatte allerdings beschlossen, die durch Preise ausgezeichneten Entwürfe von *H. Dürrich, W. Giesecke* und *A. Winkler-Eitzenberger* durch Prägung ausführen zu lassen. Nach erfolgter Überarbeitung wurden die Entwürfe abermals der Landeskunstkommission vorgelegt. Aber nach ihrem Gutachten liess der Kultusminister den Künstlern die Mitteilung zugehen, dass er von der Ausführung des einen oder anderen Entwurfs absehen müsse, weil keiner künstlerisch so vollendet sei, dass er als Modell für eine offiziell zu empfehlende Hochzeitsmedaille dienen könne. Die Künstler haben nunmehr ihre Modelle der Stuttgarter Metallwarenfabrik von W. Mayer und F. Wilhelm zur Prägung und zum Vertrieb überlassen.

DENKMÄLER.

*** Die Ausführung des *Bismarckdenkmals für Breslau* ist dem Bildhauer Professor *Peter Breuer* in Berlin übertragen worden.

Wien. — Das kürzlich auf dem hohen Vorbau vor der Albertina enthüllte *Erzherzog Albrecht-Denkmal* von Professor Kaspar v. Zumbusch weist einige recht ansprechende Qualitäten auf, obwohl eine gewisse Einschränkung der künstlerischen Kraft durch die Grenzen der gegebenen Aufgaben nicht gut zu umgehen war. Es ist ein bronzenes Reiterstandbild in Überlebensgrösse auf hohem Sockel; die Gestalt des Erzherzogs ist ernst und das Antlitz von jenem Ausdruck väterlicher Fürsorge für die Armen erfüllt, die den Sieger von Novara und Custozza und Reorganisator der österreichischen Heere nach 1866 kennzeichnete. Von der Seite und hinten und direkt von vorne gesehen machen Ross und Reiter einen etwas gewöhnlichen, schablonenhaften Eindruck; das schwere, dicke Pferd; der gestreckte, rechte Arm mit dem Marschallstab und die Haltung des Reiters sind etwas konventionell geworden, doch ist auch das übertrieben „heldenhafte" vermieden. Der Feldmarschall macht einen mehr bürgerlich-biederen, vom Gefühl der Pflicht durchdrungenen Eindruck. Die Ansicht halb-rechts von vorne ist die vorteilhafteste und vermag für vieles wieder vollauf zu entschädigen; in kräftiger, klarer Silhouette zeichnen sich die Linien des Pferdes gegen die Luft ab, der ernste, sorgende Blick des Feldherrn ist geradeaus gerichtet, als ob er ein Manöverfeld kritisch überschaute; von hier aus gesehen gewinnt auch die ganze Haltung der Figur etwas durchaus sympathisches und natürliches. Auch von unten, von der Strasse gesehen, tritt das Standbild in scharfen Umrissen hervor und macht auf die Entfernung hier einen recht vorteilhaften Eindruck. Der hohe Standort des Denkmals darf somit als ein glücklich gewählter bezeichnet werden. *W. S.*

Koburg. — Am 10. Mai wurde das *Denkmal für Herzog Ernst II. von Sachsen-Koburg* im Koburger Hofgarten enthüllt. Es ist ein Reiterstandbild und ein vortreffliches Werk des Bildhauers Professor Eberlein in Berlin. -u-

Kiel. — Das zu errichtende *Denkmal des Herzogs Friedrich von Augustenburg*, des Vaters der deutschen Kaiserin, welches dem Bildhauer Christensen in Berlin übertragen worden ist, soll eine Vergrösserung dadurch erfahren, dass auf den Abschlüssen des architektonischen Aufbaues, in dessen Mitte das Standbild sich erhebt, noch die Büsten der beiden Vorfahren des Herzogs, die Herzöge Christian Friedrich und Christian August aufgestellt werden sollen. -u-

*** Mit der Ausführung des *Kaiser Friedrich-Denkmals in Berlin*, das auf der Spitze der Museumsinsel vor dem im Bau begriffenen Renaissancemuseum errichtet werden soll, ist der Bildhauer Professor *Rudolf Maison* in München beauftragt worden.

*** Die Ausführung eines *Denkmals des grossen Kurfürsten* für *Minden* in Westfalen ist dem Bildhauer *Wilhelm*

Haverkamp in Friedenau auf Grund einer engeren Konkurrenz übertragen worden, an der ausser ihm noch die Bildhauer Janensch, Böse und Petri in Berlin beteiligt waren.

Paris. — Am 14. Mai wurde auf dem *Grabe Charles Floquet's auf dem Père-Lachaise* sein *Denkmal* enthüllt. Auf einer hohen granitenen Säule erhebt sich die bronzene Büste des berühmten Politikers. Davor befindet sich eine Rednertribüne, zu der ein junges Weib, die Republik, hinansteigt, um einen Lorbeerkranz niederzulegen. Das Denkmal ist ein Werk des Architekten *Formigé* und des Bildhauers *Dalou*. *G.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

London. — Die am 17. Mai d. J. erfolgte *Grundsteinlegung des neu zu errichtenden „Victoria-Albert-Museums"* durch die Königin Victoria, wird in der Kunstgeschichte Englands stets als ein besonders denkwürdiges Ereignis verzeichnet werden, weil es den letzten öffentlichen Regierungsakt darstellt, den die Herrscherin des Landes persönlich zu vollziehen gewillt ist. Das künftige „Victoria-Albert-Museum" soll in der Hauptsache die Möglichkeit gewähren: die bisher im South-Kensington-Museum untergebrachten Kunstschätze, in beiden Gebäuden unter geeigneter sachlicher Gruppierung, so aufzustellen, dass sie nicht nur gesehen, sondern auch, wie es die Tendenz der Kunstanstalt mit sich bringt, wirklich zum Studieren mit Vorteil benutzt werden können. In zweiter Linie bietet das neue Institut die einzige Möglichkeit, die bestehenden Kunstsammlungen zu ergänzen und zu erweitern, da die Raumbeschränkung bereits eine so drückende geworden war, dass sie für ein öffentliches Staatsmuseum als geradezu unwürdig bezeichnet werden muss. Wenn schon dies herbe Urteil für die Innenverhältnisse sich mehr oder minder laut zu erkennen gab, so kamen jedoch Sachverständige und Kunstliebhaber darin überein, dass die Aussenfront des South-Kensington-Museums nach Cromwell-Road hin zweifellos einen Schandfleck Londons darstellte. Mit einem Worte: es war die höchste Zeit, dass das Parlament 10 Millionen Mark bewilligte, um durch einen imposanten Prachtbau das seit Jahren dort bestehende Chaos von Ruinen und Trümmerhaufen zu verdecken. Der ältere Teil des South-Kensington-Museums bleibt also bestehen, aber seine Aussenseite wird dem Auge verhüllt. Der von dem Architekten, Mr. *Aston Webb*, hergestellte Entwurf giebt ein anschauliches Bild der schönen, von Türmen und Kuppeln überragten Baulichkeit, die mit ihrem Centralportale in Cromwell-Road liegt. Durch die Hauptfassade, die in der gedachten Strassenfront 700 Fuss einnimmt, wird der unschöne Teil des South-Kensington-Museums vollständig verdeckt. Die kleinere Front (300 Fuss) des Neubaues liegt in Exhibition-Road. Sämtliche Baulichkeiten erhalten vier Etagen von galerieförmiger Konstruktion, von denen die drei ersten sehr ausgiebiges Seitenlicht, die vierte Etage aber Oberlicht erhält. Der übrig bleibende Flächenraum (im ganzen 250000 Quadratfuss) kommt in Form glasüberdeckter Höfe zur Verwertung. Diese unter sich verbundenen und in einer Flucht liegenden Höfe haben eine Länge von 600 Fuss. Die Hauptschwierigkeit für den Architekten bestand nicht nur in der Aufgabe, das winkelige Chaos aufzuräumen und zu verdecken, sondern vor allem den alten Baubestand mit dem neuen Werk zu verschmelzen. Der Entwurf lässt den Charakter eines mächtigen Renaissancebaues erkennen. Die mit Kuppeln versehenen Hauptpavillons treten aus der Fassade heraus und unterbrechen dieselbe rechtwinkelig. Der grosse Centraleingang wird durch eine Kuppel mit Laterne, 150 Fuss hoch, überragt. Die Fensterreihe der ersten Etage gliedert sich durch Nischen, die mit bezüglichen Figuren besetzt werden sollen. Vor dem Gebäude wird eine Marmorgruppe, die Königin Victoria und Prinz Albert darstellend, aufgestellt werden. Der westliche Flügel des neuen Instituts nimmt die orientalischen Kunst- und kunstgewerblichen Gegenstände auf. Der Mittelbau wird dazu dienen, um eine wesentliche Vermehrung der europäischen Kollektionen durchführen zu können, während in dem östlichen Flügel Leihausstellungen aller Art, sowie die Schülerarbeiten-Ausstellung u. s. w. stattfindet. Endlich ist dieser Teil des neuen Gebäudes auch dazu bestimmt, Räume für die erweiterte Kunstschule abzugeben. Ein umfangreiches Stadtviertel Londons bedeckt sich auf diese Weise binnen wenigen Jahren mit Museen oder wissenschaftlichen Staatsinstituten. Auf derselben Seite wie der Neubau, aber getrennt durch Exhibition-Road, liegt noch das Naturhistorische Museum, gleichfalls wie ersterer mit einer Strassenfront von 700 Fuss. Hinter letzterem erhebt sich in kolossalen Abmessungen das „Imperial Institute", eine Art von Kolonialmuseum, in dem ausserdem provisorisch die indische Kunstabteilung untergebracht wurde. Möglicherweise wird dies Institut seine Räume für die neu zu gründende Universität abgeben. Hinter diesen Bauten erhebt sich „Albert Hall", dann die Musikschule, ein Polytechnikum und die Schule für Kunststickerei. Ausserdem sind 6 Millionen Mark bewilligt, um dem „Imperial Institute" gegenüber, und gleichwie dieses eine ganze Strassenfront einnehmend, einen Monumentalbau ersten Ranges aufzuführen, in dem das „Royal College of Science" seinen Sitz aufschlagen wird. Den pomphaften Abschluss für diese Museen und Prachtbauten bildet das herrliche Albert-Denkmal, das sogenannte „Albert Memorial", das die Königin Victoria ihrem Gemahl setzen liess. ♂

London. — Jahresbericht der „National-Gallery". Zur Orientierung soll sofort bemerkt werden, dass unter der Oberaufsicht Sir Edward Poynter's nicht nur die „National-Gallery" in Trafalgar Square steht, sondern gleichzeitig auch die „British National Gallery", welche die modernen englischen Kunstwerke enthält. Da über den Zuwachs an Bildern u. s. w., den beide Institute im verflossenen Jahre aufzuweisen hatten, regelmässig berichtet wurde, so kann es sich an dieser Stelle nur noch um die Ergänzung einiger statistischen Daten handeln. In den Wochentagen wurden die Sammlungen in Trafalgar Square im Jahre 1898 von 422913 Personen, und ausserdem an 31 Nachmittagen des Sonntags von 30635 Personen besucht. Endlich erhielten 39349 Personen als Studierende und Kopisten besondere Vergünstigungen. In derselben Weise korrespondieren die Zahlen 190994, 41853 und 27910 für die „British National Gallery". Bei dieser Gelegenheit kann mitgeteilt werden, dass der Bau, welcher letzteres Institut fast um die Hälfte seines Raumgehalts erweitern wird, fast vollendet ist. Mr. Hawes Turner wurde zum technischen Direktor der „National Gallery", an Stelle des pensionierten Mr. Eastlake, ernannt. ♂

Berlin. — Dem *Kunstgewerbe-Museum* ist für einige Zeit eine grössere *Sammlung Frankenthaler Porzellan* durch das gütige Entgegenkommen des Besitzers, Herrn Dr. *J. Kochenburger* in Berlin, zur Ausstellung überlassen worden. Die Sammlung, welche im Schlüterzimmer hinter dem Goldsaal aufgestellt ist, enthält sowohl Geschirre, wie Figuren und Gruppen aus allen Zeiten der Fabrik, so dass durch sie ein Bild von der umfangreichen Thätigkeit der Manufaktur gegeben wird. Die Gründung der Fabrik erfolgte 1755 durch

den Fayencefabrikanten Paul Anton Hannong aus Strassburg, den die Privilegien der Manufaktur von Sèvres hinderten, in seiner Heimat selbst Porzellan herzustellen. Die Fabrik wurde 1762 von dem pfälzischen Kurfürsten Karl Theodor übernommen. Unter seiner fürsorglichen Unterstützung erreichte sie bald eine hohe Blüte. Ihre Leistungen auf dem Gebiete der figürlichen Plastik lassen sich mit den besten Erzeugnissen der anderen deutschen Porzellanmanufakturen vergleichen. Die wiederholten Besetzungen Frankenthals durch die Franzosen machten gegen Ende des Jahrhunderts der Manufaktur ein Ende. Die jetzt im Museum ausgestellte Sammlung ist eine der reichsten auf diesem Gebiete.

Dresden. — Die neu eröffnete *Ausstellung im Kunstsalon Arno Wolfframm* bietet eine Nische mit einer kleinen Anzahl von Öl- und Pastellskizzen *Max Liebermann's;* ferner Bilder von *Gleichen-Russwurm, Henri Ottevaere, D. Oyens* u. s. w. und als Hauptanziehung über 30 Ölgemälde des trefflichen Frankfurters *Wilhelm Trübner.* Namentlich die Bildnisse aus früherer Zeit erfreuen uns durch ihre Kraft, die feine Farbenempfindung und durch ihre persönliche Note. Die Leitung hat ein hübsch ausgestattetes, mit fünf Autotypien versehenes Verzeichnis zu dieser Ausstellung veröffentlicht. *H. W. S.*

Dresden. — *Deutsche Kunstausstellung.* — Die *Kgl. Gemäldegalerie* erwarb aus den Mitteln der Pröll-Heuer-Stiftung, *C. Grethe,* Hafenbild, *H. Herrmann,* Strassenbild, *G. Kühl,* Augustusbrücke in Dresden, *R. Müller,* Die Nonne, *M. Pietschmann,* Badende Männer, *K. Vinnen,* Moorlandschaft. — Die Kgl. Skulpturensammlung erwarb auf der Ausstellung eine getönte Gipsbüste von *Hudler,* die getönte Marmorbüste Klinger's von *C. Seffner,* zwei bemalte Gipsreliefs von *Stuck,* und das Gipsmodell des Reiters von *Tuaillon.* *H. W. S.*

A. R. *Berlin.* — Über die vielbesprochenen Voutengemälde für das Reichstagsgebäude von *Franz Stuck,* die nunmehr endgültig von der Ausschmückungskommission des Reichstages abgelehnt worden sind, kann man sich endlich ein Urteil bilden, nachdem die eine Hälfte der friesartigen Komposition im Künstlerhause zur Ausstellung gelangt ist. Sie bedeckt anderthalb Wände des Oberlichtsaals, da sie 22 m in der Länge misst. Die andere Hälfte befindet sich zur Zeit noch im Reichstagsgebäude. Ihr eingehendes Studium war nur „hervorragenden Künstlern", die sich als solche ausweisen konnten, gestattet worden. Die Kritik und das übrige Publikum waren auf die gewöhnlichen Besuchszeiten verwiesen worden; bei der hastigen Führung war aber eine ruhige Betrachtung ausgeschlossen. Zur Beurteilung genügt jedoch die eine Hälfte, die wir jetzt sehen. Die „Nuditäten" der anderen Hälfte, die vornehmlich den Zorn des Herrn Dr. Lieber und seiner Gesinnungsgenossen erregt haben, werden ausser ihnen schwerlich noch jemand beunruhigen. Der erste Eindruck, den die Malerei hervorruft, ist — das muss hervorgehoben werden — der einer grossen Enttäuschung. Man hatte etwas Aufregendes, Sensationelles erwartet und sieht jetzt eine dekorative Malerei von geringer farbiger Wirkung vor sich, in der das Persönliche, das mit dem Namen Stuck, sei es anziehend, sei es abschreckend, verbunden ist, fast völlig zurücktritt. Es kann danach keinem Zweifel mehr unterliegen, dass die Malereien Stuck's nur einen willkommenen Vorwand geboten haben, um eine Aktion gegen Wallot hervorzurufen, und es kann nicht geleugnet werden, dass die Gelegenheit gut gewählt war. Wallot's übertriebene Vorliebe für Wappen hat die ganze Sache zu Fall gebracht. Auf mattblauem Grunde zieht sich wirksam verschlungenes, lebendig komponiertes Rankenwerk in spätgotischer, derbnaturalistischer Stilisierung über die ganze Fläche: in verschieden getönter steingrauer Färbung mit Verwendung von Rot, Grün und Gold. Auf dieses Rankenwerk sind in zwei Reihen übereinander Wappen deutscher Städte in heraldischen Farben gelegt: in der oberen schräg gestellt, in der unteren aufrecht. Die Zwischenräume zwischen den unteren Wappen beleben sechs Figuren, die hastigen Laufs der nackten Figur der auf einer Kugel voraufschwebenden Glücksgöttin nacheilen. Diese wendet ihren Kopf mit höhnischem Grinsen ihrem Gefolge zu, und dieser Kopf, diese überschlanke Figur sind das Einzige, das für Stuck an der ganzen Komposition charakteristisch ist. Die übrigen Figuren — der Glücksgöttin zunächst ein an Krücken humpelnder Greis, eine geschäftige Alte, ein Narr, der sich hohnlachend nach einem in voller Rüstung mit eingelegter Lanze auf seinem Rosse nachstürmenden Ritter umsieht, ein junges Mädchen und ein Jüngling, alle in Renaissancetracht — haben kein individuelles Gepräge. Sie sollen offenbar nur einen bewegten Gegensatz gegen die steifen Wappenschilder bilden, die aber so protzig auftreten, dass die Absicht des Künstlers nur in geringem Masse erreicht worden ist. Unter der Zusammenhäufung von Wappen ist seine Kraft zusammengebrochen. Der Missgriff, der hier ersichtlich vorliegt, ist nicht dem Maler, sondern dem Architekten zur Last zu legen, dem sich Stuck untergeordnet hat. Ein geistiger oder auch nur ornamentaler Zusammenhang zwischen diesen Wappenschildern deutscher Städte und der Jagd nach dem Glück ist schlechterdings nicht zu erkennen.

*** Auf der *grossen Berliner Kunstausstellung* hat die Landeskunstkommission für den Staat die Ölgemälde „Nach dem Sturm" von *Hans Gude* in Berlin und „Eifeldorf" von *Eugen Kampf* in Düsseldorf, sieben Architekturbilder in Aquarell nach Motiven aus Kairo und Granada von *Adolf Seel* in Düsseldorf, „Meine kleine Freundin", ein Pastell von *Juliette Wagner* in Düsseldorf und einen weiblichen Studienkopf aus griechischem Marmor von *Ludwig Manzel* in Berlin angekauft.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Von der Wiener Secession. — Am Samstag, den 13. v. Mts., fand die *Generalversammlung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs* unter dem Vorsitz des Präsidenten Maler *Gustav Klimt* statt, zu welcher die auswärtigen Kollegen Direktor *Falat* aus Krakau und Professor *Hynais* aus Prag erschienen waren. Die Maler *Renouard* und *Cazin* in Paris sowie *Théo van Rysselberghe* in Brüssel wurden zu korrespondierenden Mitgliedern ernannt. — Das finanzielle Resultat der Unternehmungen war ein glänzendes. Die erste Ausstellung in der Gartenbaugesellschaft endete, trotz der grossen Spesen von 40000 fl., mit einem Überschuss von 3858 fl. Die im eigenen Hause veranstalteten Ausstellungen hatten einen so eminenten Erfolg, dass die Vereinigung schon jetzt in der Lage ist, das bei ihrer Begründung aufgenommene verzinsliche Darlehen zurückzuzahlen und ausserdem den Betrag von 20000 fl. als Betriebsfonds für weitere Unternehmungen festzulegen. Die Ausführungen des Kassierers wurden mit stürmischem Beifall aufgenommen. — Die Versammlung beschloss, die auf der gegenwärtigen Ausstellung befindliche Büste „Rochefort" von *Rodin* anzukaufen und für die dereinstige moderne Galerie zu stiften. — Nachdem einige bisherige Funktionäre erklärten, eine Wiederwahl nicht annehmen zu können, wurden bei der nun folgenden Neuwahl Maler *Josef Engelhart* zum Präsidenten und die Herren *Bacher, Bernatzik, Moser,*

Baron Myrbach, Nowak und *Olbrich* in den Ausschuss gewählt.

VERMISCHTES.

Strassburg. — Die von *Karl Brünner* in Kassel ausgeführten Wandbilder, welche ehemalige Studierende der Universität bei deren Jubiläum stifteten, haben ihren Platz an der Stirnwand der Aula erhalten. Es sind zwei Vollbilder mit allegorischen Darstellungen der Fakultäten und drei Lünetten, von denen die über dem mittleren, durch ein Kaiserbild geschmücktem Wandfelde Krieg und Frieden in einer männlichen und einer weiblichen Figur versinnlicht, während die beiden anderen Gruppen je eine Frauengestalt, umgeben von lernenden Putten, darstellen. -u-

*** Der Konflikt zwischen *A. von Menzel* und der *Berliner Secession* (s. den Artikel über die Ausstellung der Secession) ist gütlich beigelegt worden. Die der Ausstellung aus Privatbesitz zugegangenen Werke, die Ölstudie nach einem alten Juden und einige Gouachemalereien und Zeichnungen, sind nachträglich mit Bewilligung des Meisters in die Ausstellung eingereiht worden.

Husum. — Das Dorf *Ostenfeld* im Kreise Husum hat in dem sogen. *Held'schen Hause* eines der charakteristischsten Beispiele eines altsächsischen Bauernhauses aufzuweisen. Da ihm die Gefahr eines Verkaufes ins Ausland drohte, so hat die Stadt Husum das Haus für den Preis von 2700 M. angekauft, um es, sobald die dazu erforderlichen Mittel im Betrage von 8000 M. gesichert sind, wieder aufbauen und entsprechend ausstatten zu lassen. -u-

Braunschweig. — Die Stadtverwaltung beschloss die Aufstellung von vier allegorischen Figuren (Wissenschaft, Kunst, Gewerbefleiss und Handel) vor dem Portale des neuen Stadthauses mit einem Aufwande von 13000 M. Die Ausführung ist dem Bildhauer Krüger in Frankfurt a. M. übertragen worden. -u-

Rom. — Durch Se. Excellenz den Staatssekretär des Innern, Graf von Posadowsky, ist nunmehr die *Sachverständigen-Kommission* berufen worden, welcher der Verfasser des Werkes über die Sixtinische Kapelle seine Arbeiten vorlegen wird, nachdem durch den Reichshaushaltsetat für das Rechnungsjahr 1899 die Mittel zur Herausgabe der Publikation bereit gestellt sind. Der Generaldirektor der Königlichen Museen, Wirklicher Geheimer Rat Dr. Schöne, Excellenz, hat den Vorsitz in der Kommission übernommen, die sich aus folgenden Mitgliedern zusammensetzt: Der Direktor des Kgl. Kupferstichkabinets Geheimrat Dr. Lippmann in Berlin, der Domkapitular und Prälat Dr. Fr. Schneider in Mainz, der erste Sekretär des Archäol. Institutes, Professor Dr. Petersen in Rom, der vortragende Rat im Reichsamt des Innern Geheimrat Lewald, der Direktor der Reichsdruckerei Geheimrat Wendt. Die Hinzuziehung von weiteren Sachverständigen für einzelne Fälle hat sich der Staatssekretär des Innern vorbehalten. Die Sachverständigen-Kommission wird vor allem die Vorschläge der Verlagsanstalt von F. Bruckmann, die Ausstattung der Publikation betreffend, zu prüfen haben und in den einzelnen Fällen die Entscheidung treffen. Man darf hier von den reichen Erfahrungen der Direktoren des Kgl. Kupferstichkabinets und der Reichsdruckerei das beste erwarten. Mit besonderer Freude ist es zu begrüssen, dass sich auch Prälat Schneider bereit finden liess, der Kommission beizutreten, der eben auch seine Kräfte in den Dienst der deutschen Regierung für die Pariser Weltausstellung gestellt hat. Er ist vielleicht zur Zeit unter allen deutschen Kunstforschern und -kennern derjenige, dessen Geschmack in Bücherausstattungen, in Farbenkompositionen u. s. w. der geläutertste ist. Die bewährten technischen Erfahrungen der Berliner Sachverständigen, der reine und vornehme Kunstsinn des Mainzer Prälaten lassen für die Ausstattung des Werkes das beste hoffen. Professor Petersen wurde in die Kommission berufen, um durch sein persönliches Ansehen und das des Archäologischen Institutes dem Verfasser die Rückendeckung in Italien zu geben, deren er für die Durchführung des monumentalen Werkes bedarf und der erfahrene Archäologe wird dem jüngeren Kunsthistoriker seine Ratschläge gewiss nicht vorenthalten; so bietet dieser in den Kreisen der Wissenschaft vielbedeutende Name für die Durchführung des Textes des Werkes nicht zu unterschätzende Garantien. Geheimrat Lewald wird wie bisher alle Verhandlungen des Reichsamts des Innern mit Verfasser und Verleger leiten und als Angehöriger der Kommission für die Pariser Weltausstellung Sorge tragen, dass die erste Bildermappe und sicherlich auch der grössere Teil des ersten Textbandes in Paris ausgelegt werden können. Die erste Sitzung der Kommission hat bereits am 7. Mai unter dem Vorsitze von Excellenz Schöne in Berlin stattgefunden, dessen Beurteilung des ganzen Unternehmens schon in einer Vorbesprechung im vorigen Jahre im Reichsamt des Innern ausschlaggebend gewirkt hatte. Die ersten Fragen, Papier, Druck, Format u. dgl. betreffend, wurden erörtert, und Dr. Steinmann trug einen kurzen Bericht über die Resultate seiner Winterarbeit vor, welche die einleitenden Kapitel des Werkes umfasst.

Wien. — Seit Kurzem erfreut sich Wien zweier neueingerichteter Café's, die von dem „fortschrittlichen Geist" zeugen, der hier jetzt überall vorzudringen sucht. Das eine ist — wie sein Titel „Café Secession" schon andeutet — vollkommen secessionistisch, d. h. die innere Einrichtung ist zum grösseren Teil von dem Erbauer des Secessionsgebäudes, Architekt *J. M. Olbrich*, entworfen worden, zum Teil ganz geschmackvoll, namentlich im Plafond und einigen Details, (wie Büffet u. s. w.), aber doch im ganzen wenig befriedigend in der Durchführung. Das andere, vom Architekten *Adolf Loos* eingerichtete „Café Museum" könnte man im gewissen Sinne „antisecessionistisch" nennen, denn es geht von ganz anderen Gesichtspunkten aus, als die hiesige Secession. Diese will von keiner Tradition etwas wissen — und weiss oft selbst nicht, wie stark sie unbewusst unter traditionellen Einflüssen steht —, Loos geht direkt von der Überlieferung aus, von der Tradition des Handwerks und des jeweilig zur Verwendung kommenden Materials. Während das Ornament bei den „Secessionisten" die Hauptrolle spielt und das dekorative Element die Konstruktion zu zwingen versucht, entwickelt Loos seine klaren Formen alle direkt und ohne Beiwerk aus der Konstruktion heraus. Er erzielt dadurch eine Ruhe und Einfachheit, die mit den einfachsten, man möchte sagen „primitivsten" Mitteln sehr vornehme Wirkungen verbindet. Und vor allem ist alles echt und gediegen. Kein Wachstuch statt Marmorplatten, kein Gold für Messing und kein „bemaltes", sondern wirkliches Mahagoniholz, wo es hingehört. Darin liegt gewiss eine gute, echt künstlerische Gesinnung, die zu fördern und zu verbreiten in den Kreisen der Kunsthandwerker nur von Nutzen sein kann. Alles ist in diesem Café von der grössten praktischen Einfachheit, die Stühle leicht und gebogen, die Tischplatten, die Büffets, die Beleuchtungskörper (ganz frei an der Wand herumlaufend und in der Mitte von der Decke an den elektrischen Isolierdrähten herabhängend), unter Verzicht auf jegliches unnötiges Beiwerk. Man ist überrascht, wie einfach und doch fertig das alles, ohne Ornament, erscheint. Die Art, auf jegliche,

bloss dekorative Effekte zu verzichten, liesse sich mit einem neuen Stilnamen, den „Anti-Ornamenten-Stil“ bezeichnen. Denn alles ist ohne Ornament zu erreichen, wofern es selbst den Gesetzen des Praktischen nicht widerspricht und im Nützlichen das Schöne hervorzuheben weiss. — Die Haupträume des Lokals sind von Loos in den Hauptfarben rot, weiss und graugrün, ein Nebenraum von der Firma Seifert Söhne als Spielzimmer eingerichtet in den Farben grün und dunkelrot mit landschaftlichen Malereien auf der Holztäfelung der Wände. Eine Eigentümlichkeit ist das *Fehlen jeglicher scharfer Kanten und Ecken* und deren Ersatz durch runde, stumpfe Ecken, ein Prinzip, welches Loos dem Kunstgewerbe der Japaner abgelauscht hat und das nach seiner Auffassung eine letzte Konsequenz vornehmen, abgeklärten Stilgefühls darstellt. Jedenfalls ist hier ein einheitliches Prinzip durchgeführt, das Beachtung verdient. *W. S.*

VOM KUNSTMARKT.

London. — Am 15. April verauktionierte *Christie* die *Bildersammlung* des in England verstorbenen und seiner Zeit viel genannten *Cornelius Herz.* Zeichnungen: „Der Trommler“, von *E. Detaille,* 1883 angefertigt, 1470 M. Das Innere eines Palastes, wandernde Musikanten vor der Hofgesellschaft, von *F. Flameng,* 1890 M. (A. Tooth). Ölgemälde: „Ein griechischer Soldat“, von *C. Bargue,* 4410 M. (Tooth). Eine Flussscene, von *Corot,* 6990 M. (Wallis). Les Bordes de l'Oise, von *C. Daubigny,* 15430 M. (Obach). Eine Flussscene von *demselben Künstler,* 9450 M. (Arnold). „Diana“, von *Diaz,* 3045 M. (Boussod). „Der Sklavenmarkt“, von *Gérome,* 2000 M. (Hollender). „Küstenscene“, von *J. Dupré,* 7140 M. (Hollender). „Arabische Vorposten“, von *L. Fromentin,* 9030 M. (Boussod). „Küstenscene“, von *Isabey,* 4620 M. (Bernheim). „Eine Schafherde“, von *C. Jacques,* 10920 M. (Wallis). „The Almshouse“, von *M. Liebermann,* 6510 M. (Schaeffer). „Viehherde“, von *E. v. Marcke,* 8620 M. (A. Tooth). „Die Zuaven-Schildwache“, von *A. de Neuville,* 3780 M. (Bernheim). „Der Dogenpalast“, von *F. Ziem,* 5360 M. (Kaufman). „Der Briefschreiber in Granada“, von *J. Worms,* 2417 M. (Adler). „Die Kartenspieler“, von *F. Roybet,* 8820 M. (Tooth). „Landschaft“, von *Rousseau,* 2520 M. (Wallis). „Markt in Konstantinopel“, von *A. Pasim,* 6510 M. (Wallis). „Der Trompeter“, von *Neuville,* 1250 M. (Arnold). „Damenporträt“, von *G. Jacquet,* 1470 M. (Adler). „Schlafende Nymphe“, von *Troyon,* 1680 M. (Adler). „Der Gefangene“, von *Neuville,* 12600 M. Die aus 115 Nummern bestehende Kollektion erzielte in Summa 202460 M. ♂

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstrasse 15.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 28. 15. Juni.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. – Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE PARISER SALONS.

Die Eröffnung der Salons hat in der herkömmlichen Weise stattgefunden, durch den Besuch des Präsidenten am 29. April und den Vernissagetag am 30. April. Der Andrang zu dem letzteren, der ja seine ursprüngliche Bedeutung völlig verloren hat, war diesmal ganz besonders gross, und auch sonst lässt der materielle Erfolg bis jetzt nichts zu wünschen übrig. Der Gesamteindruck ist nicht besser und nicht schlechter als sonst: sehr viele tüchtige und achtbare Leistungen, aber wenig Werke, die einen wirklich tiefen Eindruck hinterlassen, und auch wenig völlig Neues. Die grossen Revolutionen auf dem Gebiete der Kunst haben seit langem abseits von den offiziellen Ausstellungen stattgefunden.

Unter den grossen dekorativen Malereien erscheint mir *Henri Martin's* Sérénité (A)[1]) als die bedeutendste. Der Künstler hat seine koloristischen Vorzüge bewahrt und ringt sich immer mehr zu einem wirklich monumentalen Stile durch. Weniger geglückt ist *J. P. Laurens'* Plafond „Toulouse gegen Simon von Montfort" (A). Diese Mischung von Allegorie und Geschichte hat für uns etwas Befremdendes. *Boutet de Monvel's* „Empfang der Jeanne d'Arc in Chinon" (N) ist überreich an schönen Einzelheiten, kommt aber als Ganzes doch nicht recht über die Wirkung einer stark vergrösserten Miniatur hinaus. *Maurice Denis* hat dekorative Malereien für eine Kapelle geschaffen (N), die von einer edlen und tiefen Auffassung zeugen, aber, besonders in der Zeichnung, zuviel Ungeschicktes enthalten, um völlig befriedigen zu können. *Anquetin* ringt in seiner „Reiterschlacht" (N) mit dem Schatten Michelangelo's, erinnert aber in der Wirkung viel mehr an Giulio Romano oder gar an Wiertz. Sehr reizvoll sind die Malereien von *Besnard* für ein Arbeits- und ein Speisezimmer („Die Ideen", „Träumerei" und „Gedanke", „Der Tag", „Blumen" und „Früchte") (N). Besnard ist kein grosser Monumentalmaler, aber ein Dekorateur ohnegleichen. Recht wirksam ist endlich auch *Roll's* „Erinnerung an die Grundsteinlegung des Pont Alexandre III" (N).

Unter den biblischen Malereien sind die Triptychen „Maria Magdalena" von *Humbert* (A) und „Eden" von *Lévy-Dhurmer* (N) hervorzuheben; das letztere enthält grosse koloristische Feinheiten. An Tiefe des Ausdrucks und religiösem Gefühl steht der „Mann der Schmerzen" (nach Jesaias 53) von *Burnand* (N) hoch über ihnen.

Unter den Malern des Volkes steht auch dieses Jahr wieder *Charles Cottet* obenan (N), der nach dem grossen und allgemeinen Erfolge seines „Abschieds" vom Vorjahre durchaus nicht ausgeruht hat. Besonders in der Zeichnung hat er entschiedene Fortschritte gemacht. Über sein Hauptbild, die „Totenwache bei einer Kindesleiche", sind die Meinungen allerdings geteilt, die meisten finden es zu brutal, zu unbarmherzig wahr. Aber die Kraft des Kolorits und die Tiefe des Ausdrucks kann ihm niemand abstreiten. Auch der „Ringkampf im Finistère" seines Freundes *Simon* muss dagegen zurücktreten. *Wéry* (A) hat nach dem ernsten Bilde, mit dem er im Vorjahre mit einem Schlage die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zog, einen heiteren Stoff, „Rückkehr von der Schule", gewählt. Auch er ist im rüstigen Fortschreiten begriffen. Ausserdem seien *Guinier, Royer, Sabatté, Beronneau,* der Spanier *Sorolla y Bastida* (A), *Vail, Evenepoel* (N) und besonders der Engländer *Bartlett*

1) A = Société des Artistes français.
N = Société Nationale des Beaux-Arts.

genannt. Gute Interieurs finden wir von *Morisset, Prinet, Tournès, Walter Gay, Boulard* (N), *Joy, Lecomte, Rieder* (A) und anderen.

Recht gut ist die Porträtmalerei vertreten. *Simon* hat eine treffliche Gruppe seiner Freunde — darunter Ménard und Cottet — ausgestellt (N). Auch *Baschet's* Familiengruppe besitzt bemerkenswerte Vorzüge (A). *La Gandara* hat in seinen drei lebensgrossen Damenporträten das Fabelhafteste an Eleganz geleistet; innerlich kalt lassen sie uns aber alle drei (N). Auch das Porträt einer Dame auf der Terrasse ihres Parkes von *Benjamin-Constant* ist höchst elegant; dass das Gesicht so wenig Ausdruck besitzt, war vielleicht nicht seine Schuld (A). Aus England haben *Herkomer* eine „Madonna“, *Guthrie* ein Kinderbildnis geschickt (N). Sehr schön und intim ist das lebensgrosse Damenbildnis des Belgiers *Stévens* (N). *Blanche* ist durch ein geistreiches Porträtinterieur, (Chéret in seinem Atelier), ein Doppelbildnis und ein paar entzückende Studien einer jungen Dame in weissem Kleide würdig vertreten (N). *Dagnan-Bouveret's* schönes Damenbildnis habe ich schon neulich hier besprochen. *Bonnat, Carolus-Duran, Courtois, Lefebvre,* und wie die von der vornehmen Welt bevorzugten Porträtmaler alle heissen, haben natürlich auch sämtlich ausgestellt.

Von den Landschaftern nimmt diesmal *Cazin* in erster Linie unser Interesse in Anspruch, weniger durch seine Gemälde als durch seine Zeichnungen, denen ein ganzer Saal eingeräumt worden ist. Wenn man viele seiner Bilder hintereinander gesehen hat, erhält man, besonders infolge der Einförmigkeit seines Kolorits, leicht den Eindruck des Konventionellen; hier in diesen Zeichnungen kommt die Ursprünglichkeit, Zartheit und Innigkeit seines Naturempfindens aufs schönste zur Geltung. Unter den Anhängern der klassischen Landschaft steht der greise *Harpignies* mit zwei bedeutenden Werken noch immer in erster Linie (A). Im allgemeinen stehen wir völlig im Zeichen der Dämmerungslandschaft, überall klingen uns schwermütige Harmonien, bald männlichernst, bald weiblichzart entgegen. Das ist besonders in der Société Nationale so stark der Fall, dass ein rechtes „Freilichtbild“ wie das Yachtbild von *Gervex* uns fast fremdartig zwischen ihnen anmutet. *Ménard's* schönstes Bild ist diesmal „Auf klassischem Boden“ (Die Tempelruine von Agrigent) (N), *Dauchez* hat einige prächtige ernste Fluss- und Küstenlandschaften aus der Bretagne (N), *Bouché* ein sehr tief empfundenes Abendbild „Die Ufer der Marne“ ausgestellt (A.), *Gosselin's* „Teichufer“ (A.) reiht sich würdig seinen früheren Schöpfungen an. *Vaysse, de Moncourt, Lobre* (N) seien ausserdem genannt.

Auf die Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle und Radierungen einzugehen mangelt der Raum, doch sei wenigstens auf die Zeichnungen von *Delachaux, Guiguet, Legrand, Milcendeau* und dem Deutschen *Sohn-Rethel,* auf die Aquarelle von *Daniel Vierge* und auf die Radierungen von *Koepping, Legrand, Lepère* und *Raffaëlli* hingewiesen.

Gut, wenn auch nicht sehr reich an überraschenden Werken, ist die Abteilung der kunstgewerblichen Gegenstände. Besonders reichhaltig sind die Schmucksachen. *Lalique's* Anregungen sind überall bemerkbar, einige machen sogar seine Ketten und Broschen fast ohne Abweichung nach. Unter den Möbeln erscheinen mir das Speisezimmer von *Plumet* und *Selmersheim* und die Möbel für einen Geiger von *Sauvage* als am besten gelungen.

Von den Skulpturen der Société des Artistes zieht die „sich entschleiernde Nacht“ von *Barrias* durch die Pracht des Materials (polychromer Marmor und algerischer Onyx) die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Die weit überlebensgrosse Marmorgruppe des „Verlorenen Sohnes“ von *Ernst Dubois* ist ebenso tief empfunden wie gewaltig durchgeführt. Sehr graziös, in der Schlankheit der Formen fast an Goujon erinnernd, ist die „Juno mit dem Pfau“ von *Carlès*. *Falguière's* „Balzac“ lässt Rodin's geniale, wenn auch nicht einwandfreie Statue vom Vorjahre schmerzlich vermissen. Im übrigen findet sich unter den Denkmälern, Gruppen und Einzelfiguren nicht gar zu viel Bemerkenswertes. Dagegen ist die Zahl der guten Porträtbüsten recht ansehnlich. Bei den Bildhauern der Société Nationale begegnet man auf Schritt und Tritt dem Einflusse *Rodin's,* der als Lehrmeister nicht ganz ungefährlich ist. Der Meister selbst hat eine „Eva nach dem Sündenfall“ und die Büsten Rochefort's und Falguière's ausgestellt.

In den Salons befinden sich zwei Denkmäler von Puvis de Chavannes und zwei Gemälde, die ihn verherrlichen sollen; gutgemeinte Werke, in denen aber von seinem Geiste nichts zu spüren ist. Wie oft ist in diesen Tagen des unvergesslichen Meisters schmerzlich gedacht worden! An der Stelle, wo sonst seine Werke hingen, hängt jetzt auf einer grünen Draperie über einem goldenen Palmenzweige das schlichte Bild der Frau, die ihm das Teuerste war und die er nur so kurz sein eigen nennen durfte, aus dem Jahre 1883. Es ist das schönste Werk von all den siebentausend und etlichen der beiden Salons.

WALTHER GENSEL.

SIMON VON ASCHAFFENBURG.

(ZUR CRANACH-AUSSTELLUNG IN DRESDEN.)

Während der letzten Monate sind in diesen Blättern wiederholt (X. Jahrgang Nr. 10, Nr. 17, Nr. 22) die Namen Pseudogrünewald und Simon von Aschaffenburg genannt worden, zwei Namen, die man seit

Niedermayer's Veröffentlichung und namentlich seit Janitschek's Geschichte der Malerei auf ein und dieselbe Person zu beziehen geneigt war, bis in allerneuester Zeit Bedenken dagegen erhoben worden sind. Man hegt nun die Hoffnung, die Dresdener Cranach-Ausstellung, die gerade auf die Herbeibringung der dem Pseudogrünewald zugeschriebenen Werke Wert gelegt hat, werde dazu beitragen, die Pseudogrünewald-Frage ihrer Lösung entgegenzuführen.

Da muss es denn dem Kunsthistoriker erwünscht sein, wenn ihm die archivalische Forschung zu Hülfe kommt und wenigstens über Simon von Aschaffenburg einige Nachrichten aus den Akten beizubringen in der Lage ist. Denn die seiner Zeit von Niedermayer in eben diesen Blättern (Band XVII, Sp. 129) veröffentlichten Notizen lassen sich um einige weitere vermehren. Ich hätte gern wenigstens noch während der Dauer der Cranach-Ausstellung eine Untersuchung veröffentlicht, in der ich unter anderem auch die Findlinge über Meister Simon bringe: eine Arbeit über den „Kardinal Albrecht von Brandenburg und das Neue Stift zu Halle, 1520—41“, (Verlag: Franz Kirchheim, Mainz), doch ist bei dem beträchtlichen Umfange des Werkes die Drucklegung, die im März begonnen hat, bis zum September leider nicht möglich. Ich möchte daher jetzt wenigstens die Hauptergebnisse meiner Nachforschungen über Simon von Aschaffenburg hier veröffentlichen, damit sie von der Cranach-Forschung eventuell noch während der Ausstellung verwertet werden können, während ich für die Einzelheiten und die genaueren Nachweise natürlich auf mein im Druck befindliches Buch verweisen muss.

Meister Simon, der Maler, erscheint in den Akten der ehemaligen Archive des Mainzer und des Magdeburger Erzstifts zuerst im Jahre 1531 für den Kardinal Albrecht, den Erzbischof von Mainz und Magdeburg, thätig, was jedoch eine selbst um vieles frühere Beschäftigung des Meisters durch eben diesen Kirchenfürsten nicht ausschliessen würde, da uns auch über die von Dürer, Cranach, Grünewald, Baldung, Peter Vischer und anderen Künstlern für den Kardinal geschaffenen Werke nur in ganz vereinzelten Fällen urkundliche Nachrichten erhalten sind. Im Januar 1546 ist Simon noch am Leben und hält sich in Aschaffenburg auf, nach den beiden von Niedermayer veröffentlichten Notizen aber, die einer, allem Anschein nach im Jahre 1550 zusammengestellten Rechnung entnommen sind, wird bereits mit seiner Witwe verhandelt: sein Tod fällt demnach in die Jahre 1546—50. Den letzterwähnten Nachrichten zufolge war Simon in den letzten Lebensjahren des Kardinals († 1545) beim neuen Bau zu Aschaffenburg beschäftigt, worunter wohl das Beguinenhaus mit der Grabeskirche (jetzt Ruine) im Tiergarten (jetzt „Schönethal“) zu verstehen ist. Welche Arbeiten dem Meister hier oblagen, erfahren wir leider nicht.[1])

In den 1530er Jahren finden wir den Meister Simon dagegen in Halle thätig, wo Kardinal Albrecht damals gerade zumeist residierte. So fragt der letztere einmal (im Mai 1532) an, ob Meister Simon in einem dem Kardinal gehörigen Hause zu Halle „mit der Arbeit fertig“ sei, ohne dass wir jedoch auch hier die Art der Arbeit kennen lernen, und mehrmals hat der Maler Zeichnungen („Visierungen“) zur Täfelung von Zimmern auf der Moritzburg zu Halle zu entwerfen. Zuletzt hören wir hiervon in einem an den Erzbischof gerichteten Berichte, der leider kein Datum trägt, aller Wahrscheinlichkeit nach aber in der zweiten Hälfte der 30er Jahre und spätestens im Herbst 1538 abgefasst ist.

Die wichtigste Notiz aber stammt aus dem Anfang des Jahres 1531. Da befiehlt Kardinal Albrecht unter anderem: „Die apostelnn mit sampt den junckfrawen und andern patronen, so itzund meister Simon machet“, die sollen in eine bestimmte Stube der Moritzburg gehängt werden. Wir haben demnach hier ein transportables Gemälde, also ein Tafelgemälde Meister Simons. Es steht somit fest, dass Simon nicht nur Handwerker, sondern Künstler war. Was die angeführte Darstellung anlangt, so habe ich in meiner ausführlicheren Arbeit nachgewiesen, dass die männlichen und weiblichen Heiligen, welche auf den zusammengehörigen und von derselben Hand herrührenden[2]) sechs Altarflügeln der Aschaffenburger Galerie (Nr. 262, 266, 286, 287, 295, 296) dargestellt sind, sämtlich entweder Patrone der Stiftskirche zu Halle sind oder sonst vom Kardinal als seine Patrone bezeichnet werden. Da die zu diesen Flügeln gehörige Hauptdarstellung jedoch fehlt, wird sich freilich nicht behaupten lassen, dass die Aschaffenburger Altarflügel von jenem Gemälde, das Meister Simon im Jahre 1531 schuf, herrühren, doch sei auf diese Möglichkeit wenigstens hingedeutet, die allerdings meines Erachtens dann zur Gewissheit werden würde, wenn sich ein Mittelbild von der Höhe der Flügel von derselben Hand fände, das eine Darstellung von Aposteln — Einzelfiguren oder scenische Anordnung, etwa eine Scheidung der Apostel — enthielte, oder auch dann, wenn etwa zwei den Aschaffenburger Tafeln gleichende Flügel mit Apostelfiguren nachgewiesen würden.

Eines aber möchte ich noch hervorheben: in

1) Das Wort „Pension“, das in der einen dieser Notizen vorkommt, auf ein Hofmalergehalt zu deuten (Niedermayer), geht natürlich nicht an, da es ausdrücklich im Gegensatz zu „Hauptsumma“ = Kapital steht, es bedeutet also „Zinsen“.

2) Auch diese Anschauung habe ich gegen die Ausführungen v. Térey's (Kardinal Albrecht von Brandenburg und das Hallesche Heiligtumsbuch von 1520, Seite 109f.) in meiner eingangs erwähnten Arbeit näher begründet.

seiner Halleschen Schaffensperiode wird unser Meister niemals „Simon *von Aschaffenburg*" genannt, sondern es ist immer nur von „Meister Simon" oder „Meister Simon dem Maler" die Rede. Und wenn wir den Meister später in Aschaffenburg antreffen, so können wir auch nicht sagen, er sei in seinem Alter in seine Heimat zurückgekehrt. Vielmehr war seinem Herrn, dem Kardinal Albrecht, der Aufenthalt in Halle verleidet durch das Fortschreiten der Reformation, der schliesslich 1541 auch seine Lieblingsschöpfung, das Neue Stift, berühmt durch seine mit Kunstwerken aller Art und dem kostbarsten Reliquienschatz ausgestattete Kirche, zum Opfer fiel. Er lebte daher seit Ausgang der 30er Jahre fast ausschliesslich in seiner Mainzer Diöcese und hier wieder zumeist auf seinem Schlosse zu Aschaffenburg. Es ist daher nicht befremdlich, wenn wir auch den Meister Simon, der sehr wahrscheinlich der Hofmaler des Kardinals gewesen ist, in den 1540er Jahren in Aschaffenburg finden.

Über die Herkunft des Meisters geben uns sonach die litterarischen Nachrichten keinerlei Aufschluss, und ebensowenig über den Beginn seiner Thätigkeit für den Kardinal. Es ist sehr wohl möglich, dass er als junger Mann in den 20er Jahren, ja schon im 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts für den Kardinal beschäftigt war und dass eine Anzahl der Aschaffenburger Bilder, die (wie ich ebenfalls nachweisen werde) zum grössten Teil der Stiftskirche zu Halle entstammen, von ihm herrühren, ja dass er auch an den Holzschnitten des Halleschen Heiligtumsbuches beteiligt ist und vielleicht auch einige der Miniaturen des grossen Aschaffenburger Heiligtumscodex (sogen. „Domschatz") geschaffen hat.

Doch wie dem auch sei, so ist es jedenfalls für diejenigen, welche sich mit der Cranach-Pseudogrünewald-Frage näher beschäftigen, von Wichtigkeit, bestimmte Anhaltspunkte über den Meister Simon zu besitzen. Bedauerlich freilich bleibt es, dass uns die Nachrichten über die Hauptfrage, über die künstlerische Herkunft des Meisters, die Auskunft verweigern.

PAUL REDLICH.

NEKROLOGE.

† *Leipzig.* — Am 30. Mai verstarb hochbetagt am Herzschlag der bekannte Historienmaler Professor *Lorenz Clasen.* Er wurde am 14. Dezember 1812 in Düsseldorf geboren, war seit 1829 Schüler der dortigen Akademie unter Th. Hildebrandt und lebte seit 1855 in Leipzig. Ausser zahlreichen Tafelbildern malte er einen Teil der Fresken im Rathause zu Elberfeld (1844) und im Römersaal in Frankfurt das Porträt Kaiser Konrad's II. Durch zahlreiche Nachbildungen sind bekannt Clasen's „Germania auf der Wacht am Rhein" (Rathaus in Krefeld) und das Pendant „Germania auf dem Meere".

Paris. — Die grosse Tiermalerin *Rosa Bonheur* ist am 25. Mai auf ihrer Besitzung By bei Fontainebleau nach kurzem Krankenlager gestorben. Geboren am 16. März 1822 zu Bordeaux, debutierte sie im Jahre 1845 im Salon mit einem kleinen Bilde „Kaninchen". Ihr erster grosser Erfolg war die „Feldarbeit in Nivernais", die vom Staate für 20000 Frks. erworben wurde und jetzt im Luxembourg hängt (1849). Bald folgte ihr berühmtestes Bild „Der Pferdemarkt" (1853, jetzt in Amerika) und die „Heuernte in der Auvergne", die ihr gelegentlich der Ausstellung vom Jahre 1855 die goldene Ehrenmedaille einbrachte. Sie war eine europäische Berühmtheit geworden, deren Bilder zu unerhörten Preisen, hauptsächlich nach England und Amerika gingen. Die Pariser selbst bekamen seitdem selten mehr etwas von ihren Werken zu sehen, da sie seit 1869 nie im Salon ausstellte. Die Überraschung war daher nicht gering, als sie dieses Jahr, nach dreissigjähriger Pause, ein kleines Bild, eine „einfache Visitenkarte", wie sie sich ausdrückte, einschickte. Ihre einsiedlerische Lebensweise, ihre männliche Kleidung sind oft geschildert worden. Nach dem Tode der Frau Furtado-Heine war sie der einzige weibliche Offizier der Ehrenlegion. Ob der ausserordentliche Ruhm, den sie bei Lebzeiten genossen, ihr nach dem Tode ungeschmälert bleiben wird, ist fraglich; jedenfalls aber werden ihre Hauptwerke, wegen der lebendigen Charakteristik und der tadellosen und kraftvollen Zeichnung, stets einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der Tiermalerei einnehmen. *G.*

Paris. — Am 18. Mai starb zu Paris der Graf *Henri Delaborde.* Geboren 1811 zu Rennes, ergriff er zunächst den Malerberuf und errang im Jahre 1847 im Salon eine erste Medaille, widmete sich aber später ganz den kunsthistorischen Studien. Eine Zeit lang war er Direktor des Pariser Kupferstichkabinets, später ständiger Sekretär der Akademie der schönen Künste. Erst im vorigen Jahre legte er dieses Amt in Rücksicht auf sein hohes Alter nieder. Ausser einer Menge kleinerer Studien, die er in mehreren Bänden vereinigt hat, veröffentlichte er die Briefe Hippolyte Flandrins, ein Werk über Ingres, mehrere Werke über die Geschichte des Kupferstichs und endlich eine Geschichte der Akademie der schönen Künste. *G.*

DENKMÄLER.

Breslau. — Wie früher mitgeteilt worden ist, hatte das Comité für die Errichtung eines *Bismarckdenkmals* in Breslau fünf Bildhauer zu einem Wettbewerbe aufgefordert. *Peter Breuer, Adolf Brütt, Karl Hilgers, Fritz Schneider, Joseph Uphues.* Ausser Hilgers, der in Florenz lebt, gehören sie alle zur Bildhauergemeinde Berlins, die infolge der dort jetzt wie am Anfang des Jahrhunderts reichlich fliessenden Aufträge in stetigem Wachstum begriffen ist und in ihren Leistungen auf einem recht erfreulichen Niveau steht. Die genannten Künstler haben jetzt ihre Entwürfe eingeliefert. Sie sind im *Schlesischen Museum der bildenden Künste* öffentlich ausgestellt. Der für die Aufstellung des Denkmals endgültig ausersehene Platz, der Königsplatz, bedeutet eine glückliche Wahl. Es kommt dort seitlich zu einer Verkehrsader, der Friedrich W. Cluhnstrasse, vor dem kurzen Stadtgrabenlauf zu stehen, die vom Königsplatz zur Königsbrücke führt. Brütt ist der einzige, der das Denkmal dicht ans Ufer des Stadtgrabens rückt; Uphues will hinter dem Denkmal, dessen Anlage an die der Berliner Siegesallee erinnert, einen aus Bäumen gebildeten Hintergrund aufrichten; er hat auch einen Plan zur künstlerischen Ausgestaltung des ganzen Platzes durch Bankanlagen, Springbrunnen und Balustraden eingesandt, für deren Ausführung aber die vorhandenen Mittel wohl nicht ausreichen dürften. Die übrigen drei

Künstler rücken das Standbild weit ab vom Ufer und stellen es frei in die Mitte einer vierseitigen oder gerundeten Plattform. Eine viereckige hat Breuer gewählt, eine runde Schneider. Hilgers hat eine viereckige seitlich ausgebogen und zu Brunnenbecken vertieft, die von Löwenmäulern gespeist werden. In Bezug auf die Hauptfigur sind tiefgehende Unterschiede nicht zu bemerken. Immer steht auf einem mehr oder weniger erfindungsreich und organisch gestalteten, mehr oder weniger reich mit Wappen, Löwen, Lorbeer- und Eichenblattornamenten verzierten Sockel der Kanzler in Kürassieruniform, die Linke am Pallasch, mit der Rechten eine Schriftrolle haltend oder auf Dokumente sich stützend. Hilgers allein hat den Kanzler barhaupt gebildet, wozu dessen prächtige Schädelbildung den Plastiker wohl verleiten konnte. Haltung und Gesichtszüge seiner Figuren, soweit sich hier ein Schluss von der Skizze auf das ausgeführte Werk ziehen lässt, sind wenig gelungen. Dasselbe kann man von der Bismarckgestalt Brütt's sagen, die völlig kalt lässt, abgesehen von dem übertrieben schlichten, besser gesagt nüchternen Aussehen des Gesamtaufbaues. Breuer's Bismarck steht ruhig und fest, ein rocher de bronze, an dem alles feindlich Entgegenkommende zerschellen muss. Schneider's Bismarck ist lebhaft bewegt, verteidigungsbereit — Wir Deutsche fürchten Gott, sonst nichts in der Welt! Uphues zeigt ihn uns das eine Mal im Alter, wenn auch ungebeugt, so doch mit den Spuren der Kämpfe, die er patriae inserviendo gekämpft, den Bismarck der „Gedanken und Erinnerungen". Im übrigen soll der Entscheidung des Preisgerichts, das am 29. d. M. seinen Spruch fällen wird, nicht vorgegriffen werden. *C. B.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Berlin. — Über die *Erwerbungen der Königlichen Museen* vom 1. Oktober bis 31. Dezember 1898 entnehmen wir dem kürzlich erschienenen amtlichen Bericht folgendes: Für die *Sammlung der antiken Skulpturen und Gipsabgüsse* wurde erworben ein altertümlicher Tuffsarkophag aus der Nähe von Cività Castellana, ganz glatt mit hohem dachförmigen Deckel, an dessen Giebelseiten je zwei weit vorspringende Löwenköpfe als Griffe angebracht waren, von denen jedoch nur das eine Paar erhalten ist. Alle Flächen sind mit Bemalung überdeckt, welche die senkrechten Seitenflächen des Sarges und des Deckels zusammen je als Einheit, die schrägen dagegen je als besonderes Bildfeld behandelt. Während die Schmalseiten nur mit buntfarbigem Rankenornament gefüllt sind, dessen Motive vielfach an orientalische und ostgriechische Vorbilder erinnern, zeigen die Langseiten einerseits zwei hundeähnliche Tiere, andererseits zwei Schlangen einander gegenüber, darüber Rankenwerk, das aus einem über den Köpfen der Tiere schwebenden Gefäss aufsteigt; andere vom Boden hervorwachsende Ranken und Pflanzenornamente füllen die Zwischenräume im unteren Teile des Bildfeldes. Von den beiden schrägen Deckelseiten ist die eine mit zwei schreitenden Sphinxen, die andere mit zwei Seepferden zwischen Pflanzenornament geschmückt. Der Grund aller Malereien ist einheitlich blau, ausserdem sind Schwarz, Violettbraun, Rot und Gelb, letzteres in verschiedenen Nuancen, verwendet. Neben der noch älteren Grotta Campana in Veji ist dieser Sarkophag wohl das früheste und beste Beispiel altertümlicher Malerei in südetrurischen und den benachbarten Gebieten, den stilistisch ganz verschiedenen Vejenter Bildern durch die schöne Erhaltung weit überlegen. — Interessante Zuweisungen hat auch die *Abteilung für Bildwerke der christlichen Epoche* erhalten. Ein Gönner schenkte ein Hochrelief in Holz von Tilman Riemenschneider, die Beweinung Christi mit Magdalena, Maria und Johannes. Die Komposition ist nahe verwandt derjenigen in der Kirche zu Heidingsfeld. Von Herrn Geheimrat Bode wurde der Sammlung ein Marmorrelief aus der Schule Donatello's überwiesen. Die Madonna ist in Halbfigur vor einer Marmorarchitektur in ziemlich flachem Relief dargestellt. Der Meister dieses aus Pisa stammenden Werkes ist Buggiano (eigentlich: Andrea di Lazzaro Cavalcanti), mit dessen beglaubigten Schöpfungen in Florenz und Pisa das Relief stilistisch genau übereinstimmt. Als Geschenk ist ferner zu nennen ein in Kupfer getriebenes und vergoldetes Madonnenrelief byzantinischen Stils, wohl in Venedig im 12. oder 13. Jahrhundert gearbeitet, und eine kleine Bronze, eine badende Venus, anscheinend florentinische Arbeit vom Ausgange des 16. Jahrhunderts. Das Figürchen ist mit dem interessant profilierten Sockel aus einem Stück gegossen. — Als Haupterwerbung des *Antiquariums* sind die Vasen, Bronzen und Miscellaneen zu bezeichnen, welche den vollständigen Inhalt von sechs Gräbern von Pitigliano in Etrurien bilden. Von diesen sechs Gräbern gehören fünf einer sehr altertümlichen Nekropole an. An ihnen lässt sich in anschaulicher Weise darlegen, wie in die einheimische Vasenfabrikation fremder Import eindringt und wie dieser Import altertümlich geometrischer Art durch einen Import entwickelteren Stils abgelöst wird, der sich an protokorinthische Vorbilder anschliesst. Die einheimischen monochromen Gefässe sind durch ihre tadellose Erhaltung und durch die Seltsamkeit ihrer Formen bemerkenswert. Sie sind für die Sammlung des Antiquariums als Vorstufe der sogenannten Buccherogefässe von grösster Wichtigkeit. Das sechste Grab ist ein römisches und zu ihm gehört u. a. ein römischer Teller aus terra sigillata von 47 cm Durchmesser, das grösste nachweisbare Exemplar dieser Monumentengattung, in der Mitte ist viermal der Stempel PRIMVS / A. SESTI wiederholt. Von Einzelerwerbungen sind zu erwähnen ein glasiertes Thongefäss aus dem Faijoûm in Form eines kleinen Skyphos mit Ringhenkeln, mit einer Epheuranke in Relief umgeben, zwei silberne Haarpfeile aus Olympia, ein fragmentierter griechischer Klappspiegel mit der Darstellung des Herakles im Hesperidengarten und ein Glasfragment mit dem Kopf der Parthenos in Relief. Die Vasensammlung wurde durch drei rotfigurige böotische Skyphoi mit Darstellungen aus der griechischen Heldensage vermehrt. — In der *Ägyptischen Abteilung* ist die älteste der Grabkammern, die des sogenannten Amten (richtiger Meten), die in völligem Zerfall begriffen war, im Frühjahr 1889 einer Behandlung unterzogen worden, die jetzt zum Abschluss gekommen ist. Das Salz, mit dem die Blöcke der Kammer durchsetzt waren, ist durch Auslaugen entfernt, und die zerfallenden Oberflächen sind durch eine Tränkung wieder gefestigt worden. Die Kammer ist nun in dem bisherigen Gipssaal wieder aufgestellt. Die Sammlung hat sich dadurch eines ihrer wertvollsten Besitztümer gesichert; denn diese Kammer ist noch älter als die Zeit des sogenannten alten Reiches, der die grossen Pyramiden und die Gräber von Gizeh entstammen. Von diesen letzteren unterscheidet sie sowohl das Altertümliche ihres Stiles als auch der ungewöhnliche Inhalt der Inschriften, die uns mit der amtlichen Laufbahn des Verstorbenen bekannt machen und von den Bauten und Gärten erzählen, die er sich angelegt hat. Amten lebte gegen Ende der dritten Dynastie (um 3000 v. Chr.) und bekleidete am Hof das Amt des Oberjägermeisters. -u-

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Berlin. — *Kunstgeschichtliche Gesellschaft.* — In der letzten Sitzung am 28. April sprach Herr Dr. ***Hans Mackowsky*** über *Città di Castello.* Im Anschluss an die prachtvoll ausgestattete Publikation des Ispettore degli scavi e monumenti G. Margherini Graziani, vorwiegend aber auf Grund eigener Forschungen behandelte der Vortragende die Kunstgeschichte der Stadt, in der die Malerei den vornehmsten Platz einnimmt. Die Nähe von Gubbio, das schon zu Dante's Zeit den berühmten Oderisi besass, und die Einflüsse der Sienischen und Florentinischen Schule haben die heimischen Künstler gefördert, von denen meist nur Namen, nicht Werke überliefert sind. Von der frühperuginischen Richtung des Boccati und Bonfigli angeregt scheint der Künstler der im benachbarten Montone befindlichen Madonna del soccorso, als Bonfigli bezeichnet, vom Vortragenden als Sinibaldo Ibi bestimmt. Die klassische Malerei beginnt mit Piero della Francesca's Madonna del parto auf dem Cimetero des nahen Monterchi, ihr folgen Werke Pinturicchio's im Dom und bei der Familie Bufalini, deren Kapelle in Araceli er auch ausmalte, daran reihten sich einst Arbeiten des Timoteo Viti, Ridolfo Ghirlandajo und Parmeggianino; erhalten sind noch die Werke von Vasari, Raffaello dal Colle und Rosso Fioretino. Weitaus die meisten Bilder besass die Stadt von Signorelli, der Mehrzahl nach noch in den Kirchen oder der Galleria communale erhalten, zwei der wichtigsten freilich, beides Anbetungen des Kindes, sind in den Louvre und die National Gallery gelangt. — Von Rafael rühmte sich Citta di Castello einst vier Werke zu besitzen. Die Fahne mit der Trinität und der Erschaffung Evas ist arg zerstört und muss als Schulwerk des Pinturicchio gelten; von der verlorenen Krönung des h. Nikolaus von Tolentino zeugen nur noch die Liller Entwürfe zur Komposition von Pinturicchio's Hand; das Kruzifix gelangte über die Sammlungen Fesch und Lord Dudley in die Sammlung Mond zu London, und das Sposalizio wurde 1798 entführt, 1853 auf Bossi's Betreiben für die Brera erworben. — Danach berichtete Herr Dr. *A. Haseloff* über ***neuere Publikationen aus dem Gebiete der Miniaturmalerei.*** Seinen Überblick über die Ergebnisse der jüngsten Forschungen erläuterte der Vortragende durch Vorlegung und eingehende Besprechung der kürzlich erschienenen Publikationen wie Warner's „Illuminated manuscripts in the British Museum", der von Swoboda eingeleiteten Publikation des Psalteriums der h. Elisabeth und gab bei Gelegenheit der von D. H. Müller und J. von Schlosser herausgegebenen Haggadah von Sarajewo eine Würdigung der jüdischen Handschriftenmalerei und ihrer allgemeinen kunstgeschichtlichen Bedeutung.

VOM KUNSTMARKT.

Paris. — ***Die Versteigerung der Sammlung Mühlbacher,*** die vom 15. bis 18. Mai in Paris stattfand, hat bewiesen, dass die Preise für die Gemälde und Zeichnungen der Meister des 18. Jahrhunderts keineswegs im Sinken begriffen sind. Den höchsten Preis — 85000 Frks. — erzielte das Porträt der Frau von Etioles, der Tochter der Pompadour. Zwei Bilder von ***Fragonard,*** „Der Brief" und „Rinaldo im Zaubergarten" wurden mit 44500 und 42000, zwei Bilder von ***Boilly*** mit 33600 und 21000, „Die Erinnerung" von ***Lavreince*** mit 30000, vier Frauenporträts von ***Nattier*** mit 35000, 19300, 11700 und 11200 Frks. bezahlt. Ganz ausserordentlich hoch im Preise standen auch die Gouachemalereien von ***Lavreince;*** die vierzig, zum Teil nicht einmal authentischen Nummern erzielten allein 279980 Frks., darunter „Die Landpartie" und „Die Tanzschule" je 31500, „Die Versammlung im Salon" und „Die Versammlung beim Konzert" je 30500 Frks. Von den Sepiazeichnungen ***Fragonard's*** erreichte „Satyr und Bacchantinnen" 33000 Frks. Die Bleistiftzeichnung ***Augustin de Saint-Aubin's*** „Sei doch wenigstens verschwiegen" wurde mit 32500, „Die Mutterfreuden" von ***Moreau le Jeune*** mit 31000, das Pastellbildnis der Gattin des Malers Hubert Robert von Madame ***Roslin*** mit 26000 Frks. bezahlt. Gesamtergebnis 1726700 Frks. *G.*

Leipzig. — Am 27. Juni und den folgenden Tagen findet bei ***C. G. Boerner*** eine ***Auktion von mehreren Sammlungen von Handzeichnungen und Aquarellen alter und neuer Meister darunter Ornamentzeichnungen aus verschiedenem Besitze statt.*** Der mit einigen guten Illustrationen ausgestattete Katalog zählt 947 Nummern. Den Hauptstamm der Blätter älterer Meister bilden Zeichnungen aus ***K. E. v. Liphart's*** Besitz, die der Erbe bis jetzt als Privatsammlung zurückbehalten hatte. Hierzu gehören die Blätter von ***J. Cornelisz, Rembrandt, C. Visscher, M. Wohlgemuth, A. Altdorfer, L. Cranach, Dürer, J. B. Greuze, V. Pisano, Tizian*** u. s. w. — Die zweite Abteilung, neuere Meister, aus verschiedenem Besitz enthält Zeichnungen von ***Calame, Ludwig Richter, Schirmer, Schleich, Julius Schnorr v. Carolsfeld*** u. s. w.

Paris. — Bei der Versteigerung der ***Sammlung A. Hartmann,*** die vom 12. bis 15. April im Hôtel Drouot stattgefunden hat, wurden zum Teil sehr stattliche Preise erzielt. Nr. 9. Bouguereau, Der Traum, 13200 Frks. — Nr. 12. Chaplin, Schlafendes Mädchen, 6100 Frks. — Nr. 46. Harpignies, Erinnerung an Hérisson, 7700 Frks. — Nr. 50. Isabay, Der Besuch in der Kapelle, 6400 Frks. — Nr. 63—65. van Muyden, Die Ernte, Die junge Mutter, Römisches Interieur, 6800, 5100, 3550 Frks. — Nr. 66—67. de Neuville, Jäger, Führer aus dem 1. Kaiserreich, 5100 und 2900 Frks. — Nr. 81. Ziem, Hafeneinfahrt in Venedig, 3300 Frks. Eine Serie von Aquarellen mit Motiven aus dem Kriege von 1870 und der Kommune von Pilz wurde für 5050 Frks. fürs Musée Carnavalet erworben. — Weit interessanter noch gestaltete sich die Versteigerung der ***Sammlung Desfossés*** am 26. April. Der Gesamterlös aus aus den 98 Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen betrug 787650 Frks. Die Schätzungspreise der Sachverständigen wurden fast immer erreicht, zum Teil ganz wesentlich überboten. Im Mittelpunkte des Interesses standen neun Bilder von Corot. Nr. 11. Die Toilette, grosses Bild aus seiner besten Zeit (H. 1,74, Br. 0,88 m) 185000 Frks. — Nr. 12. Die Frau mit dem Sammethut, lebensgrosses Kniestück, 25500 Frks. — Nr. 13. Das Atelier, kleines Bild von wundervoller Wärme des Tones, 32000 Frks. (Graf Camondo). — Nr. 14. Der Fischer, 20100 Frks. — Nr. 15. Ansicht von Soissons (1837), 10000 Frks. — Nr. 16. Die Brücke von Narni, Des Meisters früheste Sendung zum Salon (1827), 10000 Frks. — Nr. 17. Der heilige Sebastian, schönes grosses Bild aus dem Jahre 1853, 48000 Frks. — Nr. 18. Die Grille, kleines Porträt, 10100 Frks. — Nr. 19. Die Farm von Brunoy, 13100 Frks. Den Schluss der Versteigerung bildete Courbet's wundervoll erhaltenes Hauptwerk „Das Atelier", das Desfossés 1897 für 26500 Frks. erworben hatte, 60000 Frks. Im Übrigen waren die bemerkenswertesten Preise: Nr. 9. Besnard, Fischerinnen, 6200 Frks. — Nr. 3. Derselbe, Das Mädchen mit der schwarzen Katze, 6000 Frks. — Nr. 10. Cazin, Der alte Hafen von Wimereux (H. 0,87, Br. 1,15 m) 18000 Frks. — Nr. 21. Courbet, Die Ruhe, 6700 Frks. — Nr. 22. Derselbe, Hirschkuh im Schnee, 4000 Frks. — Nr. 23. Daubigny, Weide

an einem Flussufer, 25600 Frks. — Nr. 25—27. Daumier, Die Ringer, Der Schulweg, Die Liebhaber von Kupferstichen, 9000, 3000, 5000 Frks. — Nr. 28. Delacroix, Grablegung (h. 0,88, br. 1,00 m), 16800 Frks. — Nr. 40. Ménard, Badende Mädchen, 3200 Frks. — J. F. Millet, Winter und Sommer, zwei grosse dekorative Bilder aus seiner Frühzeit, 10500 und 10000 Frks. — Nr. 43. Derselbe, Die Barke, ausgezeichnetes kleines Seestück, 39000 Frks. — Nr. 44—47. Cl. Monet, Die Kirche von Vernon, Die Seine bei Asnières, Der Fluss, Die Kohlenarbeiter, das zweite und vierte allerersten Ranges, 7000, 11500, 8500, 9000 Frks. — Nr. 58. Th. Rousseau, Der Wald von Fontainebleau, 16500 Frks. — Nr. 59—60. Derselbe, Herbst und Frühling, zwei kleine Bilder aus seiner letzten Zeit, je 5000 Frks. — Nr. 62. Sisley, Schnee, 3700 Frks. — Nr. 65. Thaulow, Abendlied 4500 Frks. — Nr. 66 u. 67. Troyon, Die weisse Kuh, Weide im Thale von Toucques, zwei sehr schöne kleine Bilder, 21500, 10200 Frks. — Nr. 74. Jacquemard, Kirmess in Mentone, Aquarell, 8250 Frks. — Nr. 79. Millet, Das Heu, Pastell, 20000 Frks. G.

London. — Am 22. April verauktionierte *Christie* die hier sehr bekannte *Aquarellsammlung* des *Mr. W. Dell,* sowie verschiedene Ölgemälde, Kupferstiche und diverse Kunstgegenstände. Aquarelle: „Haddon-Hall", von *D. Cox,* 5250 M. „Bellagio am Comer See", von *Birket Foster,* 5460 M. „Beduinen", von *Carl Haag,* 4645 M. „Stadtansicht in der Normandie", von *S. Prout,* 4450 M. „Das alte Rom", von *W. Turner,* 6510 M. „Ansicht von Bray", von *P. de Vint,* 7035 M. — „Die Taufe Christi", Ölgemälde von *Paris Bordone,* aus der Sammlung des Palastes Ambrosia Doria, 22470 M. (Martin Colnaghi). Aus dem Doria-Besitz gelangte das Bild in die Sammlung W. Earle, dann Meigh und wurde hierauf von J. Hengh für 2100 M. erworben. — „Schottische Landschaft", von *Sam Bough,* 5250 M. Von demselben Künstler „Ansicht von Dünkirchen", 9030 M. „Aprilschauer", von *P. S. Cooper,* 6930 M. — Ein vollständiger Satz der *Kupferstiche „Cries of London", nach Wheatley.* Diese interessante farbige Serie, inkl. des sehr seltenen Extrablattes „Hot Spice Gingerbread", breiter Rand, von *Vendramini* gestochen, erzielte 12810 M. (Daniel). — Eine gefasste *Goldmedaille,* eine geschmackvoll und kunstvoll ausgeführte Arbeit aus dem Jahre 1617, mit den Bildnissen der Herzöge Johann Philipp, Johann Wilhelm und Friedrich Wilhelm von Altenburg in einer durchbrochenen Einfassung von farbigem Email (quatre couleurs) mit Perlenverzierung, 5775 M. (Davis). ♂

London. — Am 29. April versteigerte *Christie* eine der *wertvollsten Londoner Bilderkollektionen* und zwar die des verstorbenen *M. Miéville.* In Anbetracht, dass die vorhandenen 101 Nummern meistens nur aus Kabinetstücken kleinster Dimension bestanden, ist der Gesamterlös von 835023 M. als ein aussergewöhnlich hoher zu bezeichnen. Von den 12 modernen englischen Bildern wurde am besten bezahlt: „Hirt mit Schafherde", von *D. Cox,* 6405 M. *G. F. Watts,* zwei bisher nicht ausgestellte und auch nicht durch den Stich reproduzierte Werke: „Eine nackte Mädchengestalt", 13020 M. (Gribble), und „Eine Nymphe", 16380 M. (Agnew). Das wichtigste Werk aus der altenglischen Schule bestand in einem schönen Knabenporträt von *Romney,* 34650 M. (Agnew). Beim Verkauf der „Mendel-Sammlung" im April 1875 war dies Bild für 4300 M. verkauft worden. *J. Opil,* „Mädchenporträt", 31280 M. (Agnew). Für dies Gemälde hat M. Miéville im Jahre 1871 nur 800 M. angelegt. *G. Morland,* „Zigeuner an einem Feuer sitzend", 15330 M. (Agnew). Von diesem Werke ist ein guter Stich von Ward vorhanden. *Sir J. Reynolds,* „Porträt von Dr. Hawkesworth", 1773 gemalt, gestochen von Watson, 5000 M. (Agnew). *R. Wilson,* „Ansicht von Sion-House", 11130 M. (Lawrie). — Der Hauptanziehungspunkt der modernen Bilder bestand in vier *C. Troyons.* Der höchste Preis, der bisher in England für einen Troyon bezahlt worden war, betrug 73500 M. für Mr. Waring's „Die Fähre". Hier brachte „Eine ländliche Scene mit Kühen", datiert 1857, die hohe Summe von 134400 M. (Arnold & Tripp). „Der Viehmarkt", 1859 datiert, 75600 M. (Boussod). „Französische Küstenansicht", 54600 M. (Agnew). Das vierte Bild desselben Meisters: „Eine flämische Bauersfrau Gänse auf die Weide treibend", 32550 M. (Wallis). Dies Bild hatte M. Miéville 1870 für 4000 M. erstanden. *Corot,* „Der Festungsgraben", 18900 M. (Lawrie). *L. Knaus,* „Bäuerliches Interieur", 1859 datiert, 17850 M. (Wallis). — Von den Werken der alten Meister ist zu erwähnen: *A. Brouwer,* „Männer Karten spielend", 9030 M. (Fischof). *J. v. d. Cappelle,* „Winterliche Flussscenerie", 9660 M. (Colnaghi & Co.). *A. Cuyp,* „Landschaft", 20580 M. *F. Hals,* „Porträt des Grafen Falkenstein", 5460 M. (Shepherd). Wohl nur eine alte und gute Kopie. *Van Huysum,* „Blumen in einer Terrakotta-Vase", 14700 M. (Falcke). *W. v. Mieris,* „Interieur", 1734 bezeichnet, 14080 M. (Tooth). *J. v. Ruysdael,* „Landschaft in der Nähe von Haarlem", 17850 M. (Agnew). *Jan Steen,* „Die unerwartete Rückkehr", 15960 M. (Agnew). In der Crawford-Auktion im Jahre 1806 erzielte dies Werk nur 1200 M. *D. Teniers,* „Selbstporträt", bezeichnet, 7770 M. (Agnew). *P. Wouverman,* „Eine Armee auf dem Marsche" aus der Sammlung des Marquis von Mariala, 8020 M (Agnew). — *F. Guardi,* „Der Dogenpalast", 11130 M. (Montaignais). ♂

London. — Die prachtvolle *Sammlung moderner Ölgemälde, Aquarellbilder und einige Werke alter Meister, aus dem Besitz des verstorbenen Sir John Fowler,* Erbauers der berühmten Forth-Brücke, gelangte am 6. Mai bei *Christie* zur Auktion. Die Totalsumme des Erlöses für die 91 Nummern der Kollektion betrug 1307115 Mark. Das Hauptbild des Tages bildete ein *Hobbema,* eine Landschaft mit hohen und massigen Eichen im Vordergrunde, einigen Häusern in der Mitte, und anderen, sowie mehreren Bäumen in der Entfernung. Dies schöne Bild, bezeichnet und datiert 1662, erreichte den Preis von 191100 Mark, für den es A. Wertheimer erstand. Im Jahre 1871 kaufte dies Bild Mr. Fowler für 64000 M. von der Familie Ford, in deren Besitz es sich seit vier Generationen befunden hatte. Waagen hat das betreffende Gemälde ausführlich beschrieben. Der einzige Hobbema, der hier einen höheren Preis erzielte, war „Eine holländische Landschaft", die 1892 in der „Dudley-Auktion mit 201600 M. bezahlt wurde. — Die obige Sammlung enthielt eine ungewöhnlich grosse Anzahl von Werken *Turner's,* ein Umstand, der noch besonderes Interesse deshalb darbot, weil augenblicklich die Stadt London in der „Guild Hall" eine glänzende Ausstellung dieses Meisters veranstaltet hat. Die zehn Aquarellbilder und zwei Ölgemälde Turner's lieferten hier ein Drittel zum Gesamtresultat der Auktion. Das bedeutendste der Ölbilder, eine Ansicht von Venedig, stellt die Dogana und Santa Maria della Salute dar, und wurde von Mr. Agnew für 164000 M. angekauft. Das andere Ölbild „Ansicht von Oxford", wohlbekannt durch den Stich von John Pye und eine Lieblingsdekoration aller dortigen Studenten, ging in den Besitz von Mr. Tooth für 84000 M. über. Unter den Aquarellbildern war das berühmteste „Der See Nemi", 1842 gemalt, von Ruskin damals gekauft und beschrieben in seinem Werk „Modern Painters", gestochen von Willmore,

sowie von Middiman und Pye für das Werk „Picturesque Tour in Italy“. Mr. Vokins zahlte mit 63000 M. den zweithöchsten Preis, der bisher für ein Aquarell Turner's in England angelegt wurde. Lord Dudley's „Bamborough Castle“ desselben Meisters kam seiner Zeit auf 66150 M. Die anderen Aquarelle Turner's stellten sich wie folgt: „Pallanza“, 12600 M. (Agnew). „Tivoli“ (gestochen von Goodall), 35700 M. (Agnew). „Edinburg“, 21000 M. (Agnew). „Der Simplon-Pass“, 6090 M. (Gooden). „Luzern“, für Ruskin gemalt, 27300 M. (Agnew). „Stamford“, 1829 gemalt, gestochen von W. Miller in Turner's „England and Wales“, 14910 M. (Lyons). „Die Ebene von Waterloo“, 3780 M. (Agnew). „Mondschein auf dem Nil“, als Vignette gestochen für Moore's „Epicurean“, 2205 M. (Wallis). „Boote auf der Themse“, 4200 M. (Gooden). Bei der hohen Bewunderung, die Turner in England gezollt wird, scheint die Bemerkung am Platz, dass seine bedeutenderen Werke kolossale Preissteigerungen erfahren, d. h. seit 15 Jahren die Gebote sich verdreifacht und vervierfacht haben, während seine Arbeiten zweiten und dritten Ranges in der Wertschätzung stehen blieben. — *Landseer*, „Ptarmigan Hill“, Ölgemälde, später von ihm auch gestochen, 42000 M. „Der Sklavenmarkt in Kairo“, von *W. Müller*, 27300 M. (Gooden). Von demselben „Landschaft“, 31500 M. (Agnew). *J. Philipps*, „Genrebild“, 56700 M. (Agnew). — Von den modernen englischen Malern ist hervorzuheben: *R. P. Bonington*, „An der Küste der Normandie“, 35700 M. (Agnew). *W. Colins*, „Sonntag Morgen“, in Mezzotintmanier gestochen von F. R. Reynolds, 28980 M. (Agnew). Sir *J. E. Millais*, „The Order of Release“, die fertige Skizze für den Stich, 10500 M. (Tooth). *Nasmyth* „Landschaft in Sussex“, 18900 M. (Brunning). *D. Cox*, Aquarellbilder: „Das Heufeld“, 26250 M. „Powis Castle“, 19200 M. (Agnew). *Copley Fielding*, „Arundel Castle“, 36960 M. (Vokins). „Ein Seestück“, gleichfalls Aquarell von demselben Künstler, 6300 M. (Agnew). *Birket Foster* „Die Stratford-Schleuse“, 8400 M. (Vokins). *P. de Wint*, „Ein Kornfeld“, 11550 M. (Agnew). — „Im Hochlande“, Aquarell von *Rosa Bonheur*, 14700 M. (Gooden). *Meissonier*, „Der Hellebardier“, in einem Vorzimmer stehend, Aquarell, 1870 gemalt, 12600 M. (Agnew). Von Bildern aus der modernen französischen Schule erzielten die besten Preise: *Rosa Bonheur*, „Vieh auf der Weide im Hochlande“, 1862 datiert, 30450 M. (Wallis). *J. L. Gérôme*, „Louis XIV. und Molière“, 9030 M. (Tooth). *Meissonier*, „Der Raucher“, von ihm selbst radiert, 26880 M. (Boussod). *Greuze*, „La petite Mathématicienne“, ein hübsches junges Mädchen, das einen Zirkel in der Hand hält, aus der „Demidoff-Sammlung“, 33600 M. ♂

Köln. — Die Auktion *Hans Weidenbusch* bei *J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne)* am 5. Juni war gut besucht, auch vom Auslande, und es wurden infolgedessen teilweise gegen Erwarten hohe Preise bezahlt. Nr. 1. *Besnard*, weibliches Bildnis, 3400 M. — Nr. 2. *Arnold Böcklin*, Melancholie, 10850 M. — Nr. 3. *Ders.*, Die Nacht, 15850 M. — Nr. 4. *Ders.*, Judith, 8650 M. — Nr. 5. *Thoma*, hl. Cäcilia, 5700 M. — Nr. 6. *A. Sisley*, Seine-Ufer, 3150 M. — Nr. 7. *G. Courbet*, Strandlandschaft, 1770 M. — Nr. 8. *Degas*, Tänzerinnen, 2500 M. — Nr. 9. *Ders.*, Tänzerinnen, 8550 M. — Nr. 10. *Ders.*, Felslandschaft, 1260 M. — Nr. 11. *Ders.*, Landschaftsstudie, 2000 M. — Nr. 12. *G. A. Griveau*, Landschaft, 1000 M. — Nr. 13. *v. Uhde*, Bäuerin mit Kind, 840 M. — Nr. 14. *Liebermann*, Auf der Weide, 4300 M. — Nr. 15. *Macaulay-Stevenson*, Landschaft, 1050 M. — Nr. 16. *A. v. Menzel*, Verwundeter Ritter (Gouache), 3800 M. — Nr. 17. *Ders.*, Blick auf Schandau, 400 M. — Nr. 18. *Ders.*, Motiv aus Berlin, 380 M. — Nr. 19. *J. F. Millet*, Vorfrühling, 3100 M. — Nr. 20. *Monet*, Meeresküste, 4900 M. — Nr. 21. *F. Rops*, L'Amante du Christ, 650 M. — Nr. 22. *Ders.*, Abondance, 810 M. — Nr. 23. *Ders.*, Totenwappen, 610 M. — Nr. 24. *F. Stuck*, Studienkopf, 1650 M. — Nr. 25. *Ders.*, Liebespaar, 2610 M. — Nr. 26. *Ders.*, Landschaftsstudie, 1000 M. — Nr. 27. *Thoma*, Landschaft, 6350 M. — Nr. 28. *Ders.*, Landschaft, 6100 M. — Nr. 29. *Ders.*, Landschaft mit Gralsritter, 15010 M. — Nr. 30. *Ders.*, der Bogenschütze, 5200 M. — Nr. 31. *Ders.*, Wächter des Liebesgartens, 6750 M. — Nr. 32. *Ders.*, Frühlingslandschaft, 3750 M. — Nr. 33. *Ders.*, Landschaft mit Vieh, 4100 M. — Nr. 34. *Ders.*, Meergreis, 8450 M. — Nr. 35. *Ders.*, Schwarzwaldlandschaft, 5000 M. — Nr. 36. *Ders.*, Pan und Mädchen, 5200 M. — Nr. 37. *Ders.*, Landschaft, 6210 M. — Nr. 38. *Ders.*, Luna und Endymion, 7100 M.

Inhalt: Die Pariser Salons von **Walther Gensel.** – Simon von Aschaffenburg von **Paul Redlich.** – Lorenz Clasen †. – Rosa Bonheur †. – Henri Del[illegible] †. – Bismarckdenkmal in Breslau. – [illegible] der Königlichen Museen 1898, IV. Quartal. – Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin. – Versteigerungen in Köln, Leipzig, London und Paris. – Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstrasse 15.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 29. 22. Juni.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ÜBER DIE AUFSTELLUNG UND ERHALTUNG ALTER FAHNEN.

Fahnen haben zu allen Zeiten als die ehrwürdigsten und bedeutsamsten Symbole gegolten. Eine kunstgeschichtliche Behandlung haben sie aber leider noch nicht gefunden.

Ihrem grossen Andenkenwert entsprechend fanden sie nach der Ausserdienststellung früher ihren Platz zumeist in Kirchen. Diese Sitte, anderswo noch heute üblich, ist in Deutschland leider im Anfange des Jahrhunderts abgekommen; in neuester Zeit hat man sogar vielfach die alten Fahnen den Kirchen entnommen und in Museen übergeführt.

Hiergegen wäre nichts besonderes einzuwenden, wenn die Stücke an den neuen Standorten gut behütet würden. Es ist aber nicht zu verkennen, dass Fahnen in Sammlungen weit schwieriger aufzustellen sind als in Kirchen, und dass sie dort auch dem menschlichen Getriebe, dem Licht- und Temperaturwechsel mehr ausgesetzt sind. Um so nötiger also, sie recht aufmerksam zu pflegen.

Hiermit ist es leider sehr schlecht bestellt. Die in Sammlungen, Innungshäusern u. s. w. aufgestellten Fahnen bedürfen unbedingt einer viel grösseren Pflege als ihnen bis jetzt zu teil geworden ist. Meist stehen sie dort in eine Ecke gelehnt und jedem Stoss ausgesetzt da, oder sie sind ohne Verständnis und Pietät irgendwo rein dekorativ angebracht. Zu einer sachgemässen Behandlung anzuregen, ist der Zweck dieser Zeilen.

1. Die Aufstellung.

Eine Fahne, die zur Aufstellung in einem öffentlichen Raum bestimmt wird, hat meist ein langes Dienstalter hinter sich, hat Wunden, die Schicksale und Alter ihr geschlagen haben; der Stoff ist längst hinfällig und brüchig geworden, namentlich wenn er bemalt oder mit schwerer Stickerei belegt ist. Ein solches Fahnentuch muss dann, wenn nicht besondere Vorrichtungen getroffen werden, frei herabhängen, hat somit, während es vor Schwäche auseinanderfallen will, noch das eigene Gewicht zu tragen.

Das ist nun in erhöhtem Masse der Fall, wenn die Fahnenstange *senkrecht* oder *schräg* steht. Dann hängt das ganze Gewicht des Tuches an einem Punkt, nämlich der oberen Nagelecke. Reisst es dort aus — und es muss reissen —, so hat das ganze Fahnentuch seinen Tragepunkt verloren; geschieht jetzt nichts, so geht es zu Grunde.

Dies zu verhindern, müssen die Fahnen wieder nach alter Art aufgestellt werden, also so, dass die Stange *wagerecht* steht. So gestellt, hängt das Tuch dann wenigstens in der ganzen Breite gerade herab, und sein Gewicht ist auf die ganze Breite verteilt. Solche Aufstellung sieht man auf niederländischen Bildern des 17. Jahrhunderts; sie ist in England immer beibehalten und England hat daher auch die meisten, zum Teil uralten Fahnen. Bei uns wird von dieser einzig natürlichen Aufstellung wohl nicht immer aus Unverständnis abgewichen, sondern weil man diese zerrissenen Stücke bereits als geopfert ansieht und weil die wagerecht gestellte Stange gewisse Höhen und Weiten der Ausstellungsräume erfordert, die nicht immer vorhanden sind. Trotzdem dürfen die Stangen nur wagerecht gestellt werden. Ist hierfür kein Platz zu schaffen, so muss man die Fahnen entweder aufgerollt aufstellen, wie es ja auch mit allen noch im Gebrauch befindlichen Fahnen gemacht wird, oder sie müssen wieder in die Kirchen, in Rathäuser u. s. w.

Eine wagerechte Stellung der Stange lässt das Fahnentuch zudem glatt aushängen, während es bei schräger bezw. senkrechter Stange Falten wirft. Falten verziehen nun den Stoff, brechen ihn und führen zu querlaufenden Rissen, die immer dichter und stärker werden, je näher sie dem Haltepunkte sind. Jede Bewegung beim Abstauben, durch Zugluft und Berührung fördert diese zerstörende Wirkung. Zuerst geht es damit vielleicht unauffällig voran; die Wirkung steigert sich aber im Quadrat der Zeit und ist unfehlbar.

Dass die wagerecht stehende Stange auch darum natürlicher ist, weil nur auf diese Art das Fahnentuch deutlich sichtbar und in seiner Eigenart erkennbar ist, liegt auf der Hand. Im anderen Falle ist das Tuch nicht deutlich zu sehen; man giebt die eindrucksvollste Wirkung preis.

2. *Die Wiederherstellung.*

Jede Fahne bedarf vor ihrer Aufstellung der Instandsetzung. Wo dies nun bisher versucht wurde, ist fast allgemein schwer gefehlt worden.

Das beliebteste, auch heute noch hier und da angewandte Verfahren besteht darin, die Tücher mittels Kleister auf ein Filetnetz zu kleben. Zu diesem Zwecke muss das Tuch mit dem Klebstoff bestrichen werden und zwar recht dick, denn sonst bleibt es auf dem feinen Filetfaden nicht haften. Damit macht man das Tuch künstlich steif und somit erst recht brüchig und schwer. Auf feine Stoffe übt Kleister schon an sich eine zerstörende Wirkung, es „frisst“, auch lockt Kleister den Wurm an. Dies bewirkt, dass so behandelte Fahnen in ein, zwei Jahrzehnten wie verkohltes Papier zerfallen. Diese Methode der Erhaltung ist der sicherste Ruin.

Wo dieses Verfahren bisher angewandt wurde, ist dringend zu raten, die Fahnentücher schleunigst abzuweichen, vom Kleister zu reinigen und in der später anzugebenden Weise zu applizieren.

Bei einer anderen Art der Herstellung wird das Fahnentuch auf einen Stoff — Gardinen- bis Tischtuchstoff — aufgenäht. Dagegen wäre im Hinblick auf die Erhaltung nichts einzuwenden, wenn man das Fahnentuch wie ein Bild glatt an die Wand hängen will. Die Wirkung als Fahne ist dadurch freilich zerstört. Bei bildmässiger Aufstellung der Fahne ist es besser, das Tuch einfach und ohne jede Umlage zwischen zwei Glasscheiben zu rahmen. Das ist kostspielig, aber für das Fahnentuch sehr vorteilhaft. Es ist bei besonders wertvollen Stücken zu empfehlen, wenn man das Tuch von der Stange entfernen und die Wirkung als Fahne aufgeben kann.

Die einzig zweckmässige Instandsetzung besteht aber darin, dass das Fahnentuch auf ein feines Filetnetz appliziert wird. Das Netz wird aus weichem Zwirn gefertigt, damit harte Knötchen vermieden werden. Es kommt dann in den Stickrahmen, und darauf wird das sorgfältig gereinigte und gepresste — nicht geglättete — Tuch durch Nachgehen der Filetquadrate mit einem seidenen Faden aufgenäht. Von dem Netz bleibt an der Nagelseite eine Handbreit überstehen, die nach beendeter Arbeit an der Stange befestigt wird. So wird das Netz auch der Träger und das hängende Tuch entlastet. Durch dies Verfahren sind alte zerrissene Fahnen sogar wieder gebrauchsfähig gemacht worden.

Dringend wird gemahnt, alle Fahnen so zu behandeln und aufzustellen. In dieser Art wird bereits an mehreren Stellen gearbeitet. Die Stickereiklasse der Kgl. Zeichenakademie in Hanau hat sich durch Wiederherstellung von Kriegervereins- und Innungsfahnen grosse Verdienste erworben auch die Fürstliche Stickereischule in Dessau macht diese Arbeit vortrefflich. —

Fahnen gehören deshalb zu den empfindlichsten Sammlungsgegenständen, weil ihr Hauptteil, das hinfällige Tuch, an eine derbe Stange genagelt ist, die zu einem festen Anfassen und Hantieren förmlich auffordert. Darum sollten diese alten Erinnerungsstücke nur von Sachverständigen angefasst werden. Sammlungsaufseher sind hierzu gewöhnlich nicht zu rechnen; am schlimmsten steht es aber damit, wenn die Schliesser oder die Scheuerfrauen von Rathäusern u. s. w. diese Sache besorgen. Zur Abschreckung möge hier ein Beispiel mitgeteilt werden, wie dem Verfasser eine sonst ganz trinkgeldverständige Portiersfrau auf die Frage, warum denn die Fahne da in die Ecke gelehnt und nicht aufgehängt sei, zur Antwort gab, sie brauche die lange Fahnenstange, um den Kronleuchter von Spinngewebe zu säubern. Dieser Staubwischer war eine Fahne aus dem Dreissigjährigen Kriege!

v. UBISCH.

PETER FLÖTNER UND DIE DEUTSCHE PLAKETTE.

Im vorigen Jahre ist unsere kunstgeschichtliche Litteratur um ein sehr bedeutsames Werk [1]) vermehrt worden, welches an dieser Stelle sofort eine ausführliche Würdigung verdient und erfahren hätte, wenn

1) *Konrad Lange*, Peter Flötner ein Bahnbrecher der deutschen Renaissance. Mit 12 Lichtdrucktafeln und 47 Textabbildungen. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung. 1897. 180 Seiten. Folio. 30 M. — Vgl. die Besprechungen des Buches durch Fuhse in der Bayerischen Gewerbezeitung 1897, Nr. 23, durch Domanig in den Mitteilungen des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien 1897, S. 501 ff. (die hier S. 503 abgebildete Holzschnitzerei wird entgegen Domanig's Annahme kaum von Flötner herrühren) und durch W. v. Seidlitz in der Münchener Allg. Ztg. vom 3. Dezember 1897.

nicht leidige äussere Umstände hindernd dazwischen getreten wären. Es ist „einem Bahnbrecher der deutschen Renaissance“ gewidmet und ist selbst ein Bahnbrecher geworden für ein besseres Verständnis der in der deutschen Renaissancekunst treibend und wirksam gewesenen Kräfte: nicht etwa nur, weil es einen so hervorragenden Künstler jener Zeit behandelt, der nun erst in seiner vollen Bedeutung erkannt wird — an derartigen Einzelschriften hat es in jüngster Zeit auch sonst nicht gefehlt —, sondern vor allem weil es die Untersuchung auf breitester Grundlage führt und uns Ausblicke auf bisher unbekannte, allgemein gültige Gesetze und Thatsachen eröffnet.

Peter Flötner war bis vor kurzem lediglich als Zeichner und Erfinder einiger hübschen ornamentalen Entwürfe geschätzt; er war dann in den letzten Jahren durch Stockbauer, Lichtwark, Reimers, F. Schneider, W. Schmidt und Domanig in ein besseres Licht gerückt, und jetzt hat Konrad Lange diese neueren Ermittlungen über ihn durch eine Reihe weiterer glücklicher Funde und scharfsinniger Schlussfolgerungen ergänzt und das gesamte so gewonnene Material zu einem lebensvollen hellen Bilde auszugestalten verstanden. Der äussere Rahmen der Schicksale des Künstlers ist einfach genug. Im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts geboren (vielleicht in Rotenburg o. d. T.), hat Flötner 1523 den Bürgereid in Nürnberg geleistet; er ist hier wohnen geblieben, hat dreimal geheiratet und ist 1546 als armer Mann gestorben. Eine italienische Reise lässt sich nicht mit urkundlicher Sicherheit erweisen, hat aber augenscheinlich (trotz Reimer's Widerspruch) stattgefunden, und zwar, wie Lange mit guten Gründen darthut, vor dem Jahre 1522. Für die Feststellung der Werke, welche der Künstler in Nürnberg geschaffen hat, bieten die Nachrichten des alten braven Rechenmeisters Neudörfer eine wertvolle Grundlage; es ist merkwürdig genug, dass eine seiner wichtigsten Angaben, dass nämlich Flötner den Kamin im Hirschvogel-Haus zu Nürnberg gearbeitet habe, so lange Zeit hindurch völlig unbeachtet geblieben ist; und doch gewährt gerade diese Nachricht entscheidende Aufschlüsse über eine ganze Reihe recht wesentlicher Fragen, und so ist sie für Lange ein wichtiger Ausgangspunkt bei seinen Nachforschungen geworden. Wir erhalten damit einen neuen Beweis, dass es ein Unding ist, die Geschichte der bildenden Künste lediglich auf technischen und stilistischen Kriterien aufbauen zu wollen, wie es neuerdings mehrfach versucht und verfochten ist. So gewiss in einer Geschichte der Kunst die Kunst selbst das erste Wort zu reden hat und ihre Schöpfungen stets den Mittelpunkt zu bilden haben, ebenso gewiss kann ihre Untersuchung einer gesunden historischen Kritik und einer sorgfältigen Beachtung gesicherter litterarischer Überlieferung niemals entraten. Es würde recht ergötzlich sein, wenn jemand einmal zusammenstellen wollte, welch verderbliche Irrtümer sich in die neuere Kunstgeschichte eingeschlichen haben, weil man jenen Grundsatz verliess, und wie oft die Aufklärung und Ergründung des wahren Sachverhalts allein durch eine nochmalige gründlichere Prüfung des litterarischen Berichts erfolgt ist. Gerade auch in rein methodischer Hinsicht will mir das Buch Lange's als mustergültig und vorbildlich erscheinen. Vielleicht geht es manchem in der Gründlichkeit insofern zu weit, als in die Darstellung vieles aufgenommen ist, was besser in den Anmerkungen seinen Platz gefunden hätte. Dagegen wird man einstimmig anerkennen, dass hier ein Aufbau von Thatsachen und Schlussfolgerungen vor uns steht, wie er vollendeter und bewunderungswürdiger nicht gedacht werden kann, und man wird bei der Nachprüfung im einzelnen mit Erstaunen bemerken, wie behutsam der Verfasser überall zu Wege geht, wie er die verschiedensten Gesichtspunkte vorträgt und zusammenfasst und nie eine Stufe weiter schreitet, ehe nicht die vorherige vollkommen gefestigt ist.[1]) Diese Vorzüge der Lange'schen Arbeitsweise gelangen in besonderem Masse dadurch zur Geltung, dass Lange's Schriften sich durch eine ungewöhnlich flüssige und klare Darstellung auszeichnen, welche auf das angenehmste von dem wüsten Phrasengeklingel und unverdauten Schwulst absticht, der sich leider in einigen neueren kunstgeschichtlichen Büchern breit macht und wohl gar noch hier und da als das Zeichen eines besonders „feinfühligen“ Kunstverständnisses gepriesen wird.

Die wesentlichsten Schöpfungen, welche Lange dem Peter Flötner zuweist oder deren frühere Zuweisungen er bestätigt, sind folgende: *1. Holzschnitte:* Mehrere allegorische Blätter. Ein Teil der zwölf ältesten deutschen Könige. Drei Reihen von Landsknechten. Die Abbildungen zu dem 1534 erschienenen Buche „Der Hungern Chronika“. Ein Kartenspiel aus der Sammlung Felix. Die Abbildungen zu den beiden Werken des Walter Rivius, der Architektur von 1547 und der deutschen Vitruv-Ausgabe von 1548. Zahlreiche Ornamenten-Holzschnitte (Mauresken), kunstgewerbliche und architektonische Vorlagen. *2. Handzeichnungen:* Mehrere Ornamenten-Blätter, und vor allem die zehn schönen Blätter, welche Lange in der Universitätssammlung von Erlangen ermittelte, mit ihren prächtigen Entwürfen für eine Schale, ein Epitaphium, Henkelkanne, Standspiegel, Dolchscheide u. s. w., und vor allem mit dem Triumph der christlichen Kirche in Gestalt von Putten; dazu weitere Stücke aus Basel und Berlin. *3. Ausgeführte Dekorationen und Architekturen:* Das Hirschvogel-Haus in Nürnberg,

1) Auch die neueste Arbeit Lange's, über den schlafenden Amor, das Jugendwerk Michelangelo's (Leipzig, E. A. Seemann, 1898) zeichnet sich durch diese Vorzüge aus.

das Tucher-Haus in der Hirschelgasse, das holzgeschnitzte Portal im Standesamt des Rathauses zu Nürnberg, und der bekannte Marktbrunnen zu Mainz. *4. Bildhauerei und Bildschnitzerei,* sein Hauptgebiet: Der in Silber getriebene Altar des Königs Sigismund I. von Polen in Krakau, ein Medaillon aus Speckstein in Frankfurter Privatbesitz, das Figürchen des Adam im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien, ein lautespielender Putto in Berlin, ein Puttentanz in Nürnberg und der herrliche Kokosnuss-Pokal im Besitze der Familie von Holzschuher u. a. m. *5. Medaillen,* unter ihnen die der Pfalzgrafen von besonderer Schönheit, im ganzen etwa 30 sichere und über 20 zweifelhafte, deren Zahl sich bei dem weiteren, so dringend wünschenswerten Fortschreiten der deutschen Medaillen-Forschung gewiss noch vermehren wird. *6. Plaketten,* von denen Domanig 42 zusammengestellt hatte, während Lange die Zahl jetzt auf 117 erhöht, wobei er nicht weniger als 42 Kunstsammlungen in 29 Orten von London bis Florenz und von Paris bis Wien untersucht hat.

In der Besprechung dieser zuletzt genannten Plaketten greift Lange über die Grenzen, die einer Künstler-Monographie gezogen sind, hinaus, weil es sich hier nach allen Richtungen um bisher unbekanntes Land handelt. Gerade hierbei aber nimmt sein Buch den Charakter an, den ich im Eingang als bahnbrechend bezeichnen zu müssen glaubte.

Während die italienische Plakette, über welche wir seit einigen Jahren durch Molinier, Bode, Fabriczy u. a. Klarheit gewonnen haben, vornehmlich aus Bronze hergestellt wurde, ja vielfach nur zur Erinnerung an ein die Werkstatt ihres Verfertigers verlassendes Kunstwerk dienen sollte, hatte die deutsche Plakette von vornherein einen fast ausschliesslich industriellen Charakter. Gewisse Künstler, die um des Erwerbs willen arbeiteten und zu denen als einer der ersten, wenn nicht gar als der erste, Peter Flötner gehörte, stellten Modelle in dem leicht zu bearbeitenden und doch haltbaren „Speckstein“ her, von welchen, wahrscheinlich durch Vermittlung einer Zinn-Form, eine grössere Zahl von Abgüssen in Blei hergestellt werden konnte, welche dann an die Goldschmiede und andere Kunsthandwerker als Vorbilder verkauft wurden. Wie die Metallgravierung Vorläuferin des Kupferstichs, so ist die italienische Bronze-Plakette (im üblichen Sinne) Vorläuferin der deutschen Blei-Plakette; und was beim Kupferstich die Platte ist, das ist bei der Plakette das Steinmodell; die Erzeugnisse aber der beiden Vervielfältigungsverfahren gingen in alle Welt hinaus und verbreiteten die Erfindungen ihres Urhebers bis in die entferntesten Kunstwerkstätten. Die deutsche Blei-Plakette hat also für die Geschichte der Kunst im 16. Jahrhundert dieselbe Bedeutung, wie der Kupferstich (und ähnlich der Holzschnitt). Es ist kein Zweifel, dass die Kunsthandwerker der Renaissance überraschend oft nach solchen Blei-Plaketten gearbeitet haben; es waren die „Bleie und Patronen“ oder „Moduln“, welche uns so oft in damaligen Urkunden als Inventar einer Künstlerwerkstatt genannt und über deren Wesen wir nunmehr erst unterrichtet werden. Nach diesen Patronen stellten sich die Kunsthandwerker im gegebenen Falle eine Sandform her, die sie dann in Messing, Bronze, Silber, Zinn u. s. w. ausgossen; der so gewonnene Guss aber, der, beiläufig bemerkt, selbstverständlich stumpfer und weniger fein als die Blei-Plakette ausfiel, wurde auf den zu schmückenden Gegenstand aufgelötet oder aufgeschraubt.

Durch die Klarlegung dieses Sachverhaltes offenbart sich uns ein ganz anderes und deutlicheres Bild von der Verbreitung künstlerischer und kunstgewerblicher Formen zur Renaissancezeit, als es uns bisher geläufig war.[1]) Um auf Flötner zurückzukommen, so haben seine Plaketten nach Lange's bisherigen Nachweisungen Verwendung gefunden bei nicht weniger als mehreren Dutzend Goldschmiede-Arbeiten, bei 9 Gebrauchsgegenständen, wo vergoldete Bronze- oder Messing-Plaketten als Schmuck eingelassen worden sind, bei 8 wertvollen Zinnstücken, bei 13 keramischen Erzeugnissen, 11 Holzschnitzereien und 9 Steinskulpturen — die sich sämtlich an den verschiedensten Orten in und ausser Deutschland finden. Wenn man erwägt, dass diese Liste zum erstenmal zusammengestellt ist, also naturgemäss späterhin noch vergrössert werden wird, so erkennt man, wie ausserordentlich beliebt die Flötner'schen Plaketten ihrer Zeit in den Kreisen der Kunsthandwerker gewesen sein müssen. Ihr grösster Einfluss fällt in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, währt aber teilweise noch das 17. Jahrhundert hindurch. Es kann dies uns nicht verwundern, wenn man sie näher in das Auge fasst. Flötner erweist sich in seinen Plaketten ohne Zweifel als der bedeutendste Landschaftsbildhauer der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts, er hat geradezu die feineren Reize der Landschaft für die Plastik entdeckt und vielleicht in der plastischen Verwendung der Landschaft seine grosse Begabung und Leistungsfähigkeit am höchsten offenbart. Dabei besass Flötner eine nicht unerhebliche Gewandtheit in der Zusammenstellung grösserer Gruppen, während allerdings seine Figuren im einzelnen nicht durchaus zu befriedigen vermögen. Auch leistete er Treffliches in der Gewandbehandlung, in der Nachahmung der Tiere und in allegorischen Erfindungen. Rechnet man hierzu seine von jeher anerkannte Formensicherheit in rein geo-

1) Es ist sehr beachtenswert, dass wir hierbei zugleich einen der Wege kennen lernen, auf welchem sich damals ein kunstgewerblicher Unternehmer-Betrieb zu einer an moderne Zustände erinnernden Ausdehnung entwickeln konnte.

metrischer Beziehung, und seinen überquellenden Reichtum an Erfindungen ornamentaler Natur, so ist es nicht zu viel gesagt, wenn Flötner von Lange zu den ersten deutschen Künstlern des 16. Jahrhunderts gezählt wird. Es ist tragisch, dass ein solcher Mann zu Lebzeiten trotz allen Fleisses häufig hat Not leiden müssen und vergeblich auf den wohlverdienten Lohn seiner Thätigkeit gewartet hat; es ist beschämend, dass volle 350 Jahre nach seinem Tode vergehen mussten, ehe er die gebührende Anerkennung seines Wirkens fand; mit freudiger Genugthuung aber erfüllt es uns, dass in unseren Tagen endlich ein Wandel eingetreten ist. Flötner hat durch Lange's Werk ein litterarisches Denkmal erhalten, welches mit so liebevoller Hingabe, mit so tief eindringender Sachkunde und mit so feinem Verständnis künstlerischen Schaffens dem Meister gerecht wird, dass die Ehrenschuld vergangener Zeiten vollkommen getilgt erscheint.

H. EHRENBERG.

BÜCHERSCHAU.

† *Florenz.* — Bei *Bernard Seeber, Loescher und Seeber's Nachfolger* ist soeben der *Catalogo antiquario Nr. 9* erschienen, welcher kunstgeschichtliche Bücher enthält, die zum grössten Teil der Bibliothek des bekannten Kunsthistorikers *J. A. Crowe* entstammen. Es sind im ganzen 1539 Nummern, 340 davon behandeln die allgemeine Kunstgeschichte, 842 die Malerei, Skulptur, Architektur u. s. w., den Rest bilden Kataloge öffentlicher und privater Sammlungen und Städteführer. Der Katalog wird auf Verlangen gratis verschickt.

NEKROLOGE.

† *Davos.* — Am 3. Juni starb nach längerem Leiden einer der bedeutendsten Schweizer Maler *August Baud-Bovy.* Er wurde am 26. Februar 1848 in Genf geboren, studierte in Paris, wo er mit Corot, Courbet, Puvis de Chavannes u.s.w. in freundschaftlichem Verkehr stand. Baud-Bovy malte meist Alpenlandschaften und pflegte im Pariser Salon auszustellen. Besonders bekannt ist der Name des Verstorbenen durch das „Panorama der Berner Alpen“, das er gemeinsam mit Burnand und Furet geschaffen hat. Es war zuerst auf der Weltausstellung in Chicago und dann in Brüssel und Genf ausgestellt.

London. — Im Alter von 47 Jahren starb am 17. Mai der in England sehr bekannte Zeichner und Karikaturist *Alfred Bryan.* Seine besten Arbeiten lieferte er für die „Illustrated Sporting and Dramatic News“. Er hatte seine Kunstthätigkeit früh begonnen, blieb seiner Specialität von Anfang bis zu Ende treu und wechselte niemals seinen Stil. Namentlich interessierte ihn alles was mit der Schauspielkunst zusammenhing. In der Darstellung der Künstler dokumentierte er einen gutmütigen Spott, der aber die Schwächen und das Charakteristische, sowie intime Züge seiner Sujets deutlich erkennen liess. Seine Porträts waren sehr ähnlich und nur aus dem Gedächtnis hergestellt, da er niemals Präliminarentwürfe machte. Sein satyrischer Stil kann als entschieden, markiert, aber nicht als anmutig bezeichnet werden.

♂

London. — Am 1. Juni starb *John Smart* in Edinburgh, der als Maler schottischer Hochlandsscenen einen guten Ruf in ganz England besass. Der Künstler war 1838 in Leith als der Sohn eines dort angesehenen Kupferstechers geboren. Im Jahre 1851 finden wir John Smart bereits thätig als Zeichner und Kupferstecher. Seine eigentliche Laufbahn als Maler begann der genannte 1860. Der Künstler wurde 1877 zum Mitgliede der schottischen Akademie erwählt und begründete die schottische Gesellschaft der Aquarellisten.

♂

⊙ Der Landschaftsmaler *Otto von Kameke* ist am 8. Juni in Berlin im 74. Lebensjahre gestorben. Er hatte ursprünglich die militärische Laufbahn eingeschlagen und nahm erst 1860 als Hauptmann seinen Abschied, um sich der Kunst zu widmen. Nach zweijährigem Naturstudium, besonders in Italien, ging er zum Besuch der Kunstschule nach Weimar, wo er sich anfangs an Böcklin und Michelis, später an den Grafen Kalckreuth anschloss, dessen poetische, grossartige Auffassung der Gebirgswelt auf ihn von entscheidenden Einfluss wurde. Seine Spezialität wurde die Schilderung der schweizerischen, tirolischen und deutschen Hochalpen. Daneben pflegte er, besonders in neuerer Zeit, die Strandlandschaft nach Motiven von Rügen und der Ostseeküste, wobei er sich mehr den Stimmungslandschaften näherte. Mit grosser koloristischer Virtuosität verband er einen stark ausgeprägten Sinn für plastische Wirkungen.

⊙ Der Bildhauer *Gustav Landgrebe,* ein Schüler der Berliner Akademie und des Bildhauers August Fischer, der sich besonders auf den Gebieten des Dekorativen und der Kleinplastik bethätigt hat, ist am 11. Juni in Berlin im 62. Lebensjahre gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

Haag. — Dr. *Abraham Bredius* hat im zehnten Jahr seiner Amtsführung als Direktor des Mauritshuis im Haag sein Entlassungsgesuch eingereicht. Der Grund zu dieser Entschliessung liegt in Differenzen mit dem Kunstreferenten im Ministerium Ihr. de Stuers, dessen vexatorischer Bureaukratismus die Entwicklung der holländischen Kunstsammlungen ernstlich gefährdet. Und doch war einst — vor 25 Jahren — de Stuers einer der Vorkämpfer um die wissenschaftliche Erforschung und Sammlung der holländischen Malerei, ist doch seine 1874 erschienene Notice historique et descriptive der Gemäldesammlung im Mauritshuis eine grundlegende Arbeit gewesen. Aber derselbe Mann ist es gewesen, der das Rijksmuseum zu Amsterdam als das abschreckende Beispiel eines von Grund aus verfehlten und schlecht eingerichteten Museumsbaues schuf, und dessen reaktionäre Gesinnung jetzt den Fortschritt der holländischen Kunstinstitute lähmt. Dr. Cornelius Hofstede de Groot war das erste Opfer der de Stuers'schen Diktatur; es wäre, welcher Art immer die Veranlassung sein mag, eine Ungeschicklichkeit grober Art, wenn auch Bredius bureaukratischer Wichtigthuerei zum Opfer fiele. Die gesamte holländische Presse behandelt den Fall in spaltenlangen erregten Artikeln.

DENKMÄLER.

⊙ *Berlin.* — Ein Denkmal von *Hermann von Helmholtz,* einem der Heroen der modernen Naturwissenschaft, ist am 6. Juni im Vorgarten des Universitätsgebäudes, vor dem Haupteingang, in Gegenwart der Kaiserin feierlich enthüllt worden. Es ist ein Werk des Professors *Ernst Herter,* der den Auftrag auf Grund eines engeren Wettbewerbes

erhalten hatte. Auf einem Sockel aus rötlichem bayerischen Marmor, der hierbei zum erstenmal in Berlin zur Verwendung gekommen ist, erhebt sich das in weissem Tiroler Marmor ausgeführte Standbild des Forschers. Der Stätte entsprechend ist er dozierend dargestellt, etwas geneigten Hauptes, als ob er zu seinen Zuhörern spräche, die Rechte halb erhoben und mit der Linken sich auf einige Bücher stützend, die auf einem dreiseitigen, mit Reliefs gezierten Postamente liegen. Der Künstler hat, wohl einem Wunsche seiner Auftraggeber, des Denkmalscomités nachgebend, als Tracht das moderne Festkleid, den Frack, gewählt; aber er hat die künstlerische Widerwärtigkeit dieses Kleidungsstücks durch den darüber geworfenen Professorentalar zu mildern gesucht, der der Figur wenigstens etwas Relief und Fülle giebt. Im übrigen ist es ihm gelungen, das menschliche Wesen und den geistigen Charakter des berühmten Gelehrten zu höchst lebensvoller Anschauung zu bringen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

London. — Unter den zahlreichen *Sommerausstellungen* ist jedenfalls die von *der Stadt London in der „Guild-Hall“* veranstaltete die bedeutendste, die seit langen Jahren in London stattgefunden hat, soweit es sich um moderne Meister handelt. Die ursprünglich nur zu Ehren *Turner's* beabsichtigte Ausstellung wurde schliesslich auch auf mehrere seiner berühmten Zeitgenossen ausgedehnt, unter denen namentlich *Constable, Gainsborough, Reynolds, Romney, Raeburn* und *George Morland* hervorzuheben sind. Da Turner einzig und allein Landschafter war, und er gerade in diesem Augenblick als einer der hervorragendsten, wenn nicht sogar als der bedeutendste Künstler der modernen englischen Schule in diesem Specialfach angesehen wird, so dürfte die chronologisch geordnete Vorführung von 38 Meisterwerken aus allen seinen Epochen, unzweifelhaft ein allgemeines Interesse beanspruchen. Trotz der zahlreichen Arbeiten von Turner's Hand, welche die „National Gallery“ besitzt, bietet letztere kein so übersichtlich geordnetes Bild der Schaffensperioden des Meisters, wie es in der „Guild-Hall“ geschieht. Die gegenseitige Ergänzung beider vermag uns erst vollständig zu zeigen was Turner wirklich leistete. Es giebt kaum einen englischen Maler, dessen Phasen sich so verschiedenartig gestalten wie die von Turner, und ausserdem durch die wunderlichsten Inkonsequenzen seiner jedesmaligen Periode, vollkommen irreführen können. Selbst nach einem Dutzend, aber nur zufällig herausgegriffener Gemälde, lässt sich seine Kunstthätigkeit nicht richtig beurteilen. Seine erste wirkliche Anerkennung fand durch John Ruskin statt. Alsdann trat gegen die überschwänglichen Lobeserhebungen eine Reaktion ein. Dies ging soweit, dass vor etwa 15 Jahren Turner ziemlich aus der Mode gekommen war, wenn dieser Ausdruck für einen so bedeutenden und genialen Mann, nicht viel zu hart erschiene. Dann nahm die Wertschätzung Turner's sowohl ideell wie auch materiell stetig zu, bis sie in unseren Tagen den Kulminationspunkt erreichte. Erstklassige Arbeiten des Meisters werden in den Auktionen mit 150000 M. bezahlt, und „Venedig“, im Jahre 1844 gemalt, erzielte in der kürzlich stattgehabten „Fowler-Versteigerung“, einen Preis von 172000 M. Turner bleibt der glücklichste Nachahmer Claude Lorrain's in seiner ersten Periode. In der zweiten Epoche kommt seine ganze Eigenart zum Vorschein. Im dritten Abschnitt seiner Kunstentfaltung wird die Phantasie des Meisters überspannt, erhitzt, Effekte werden gesucht, und der ganze Vortrag erscheint nachlässig und skizzenhaft. Nur unter der Bedingung, dass seine Hauptarbeiten neben Claude Lorrain in der „National Gallery“ placiert würden, vermachte er einen grossen Teil seiner Werke letztgenanntem Institut. In seinem „Liber Studiorum“, in welchem wir den Meister als Kupferstecher und Radierer auftreten sehen, suchte er das Gegenstück zu Claude's „Liber Veritatis“ zu schaffen. *v. S.*

A. R. *Berlin.* — Im *Künstlerhause* hat die *Ausstellung von Werken der Weimarer Schule,* die einen Überblick über das reiche künstlerische Leben geben will, das seit Begründung der Kunstschule der thüringischen Residenz entsprossen ist und sich über ganz Deutschland ausgebreitet hat, eine Fortsetzung in einer zweiten Serie gefunden. An dieser sind aber nicht, wie erwartet worden war, vorzugsweise die Vertreter der neuesten Richtung in der Weimarer Schule, sondern meist dieselben unter den noch lebenden Mitgliedern der Schule beteiligt, die sich schon in der ersten Serie hervorgethan hatten. Von den „Modernen“ im eigentlichen Sinne des Wortes finden wir nur den Landschaftsmaler *Christian Rohlfs,* der trotz seiner patzenden Manier, die die bemalte Fläche zu einem greifbaren Relief macht, doch nur sehr geringe Wirkungen erzielt, *von Gleichen-Russwurm* und den jetzt in Dresden thätigen *Paul Baum,* die letzteren beiden aber mit Bildern vertreten, die von ihrer jetzigen Art — wie wir nicht verhehlen wollen — ungemein wohlthuend abstechen. Insbesondere ist Baum's Frühlingslandschaft eine kleine Perle in feiner, poetischer Stimmung. Dasselbe muss man auch von den alten, am Strande sitzenden Seemann, der „nicht mehr mit kann“, von Graf *L. von Kalckreuth* sagen, gegen dessen kraftvolle, gesund-realistische Art der Darstellung — er ist 1888 gemalt — seine neuesten Bilder uns einen bedenklichen Rückschritt zu bedeuten scheinen. Mit charakteristischen Proben ihrer Kunst sind ausserdem noch *Ahrendts, Frithjof Smith, Franz Hochmann, F. Hoffmann-Fallersleben, Hans W. Schmidt* (Kaiserparade bei Gamstedt 1892), *Max Thedy, Th. Hagen, O. v. Kameke, E. Henseler, G. Koken, O. Günther-Naumburg* und *R. Reinicke* vertreten, von denen die Mehrzahl freilich längst Weimar den Rücken gekehrt hat. Aber ihre Beteiligung an der Ausstellung beweist, welch dankbare Erinnerung sie der Pflanzstätte ihrer künstlerischen Bildung bewahrt haben. — Jung-Weimar oder doch ein Teil davon, hatte zu gleicher Zeit eine Ausstellung bei *Eduard Schulte* veranstaltet: ein im vorigen Jahre unter dem hoffnungsvollen Namen „Apelles“ begründeter Künstlerbund, von dessen Mitgliedern es aber, von dem schon oben erwähnten Rohlfs abgesehen, bis jetzt noch keines zu einer Individualität gebracht hat. Sie begnügen sich damit — es sind fast durchweg Landschaftsmaler — schlichte Motive, meist Frühlings- und Herbststimmungen, schlicht und wahr wiederzugeben. Aber diese an und für sich sehr schätzbare Fähigkeit ist heute schon so weit verbreitet, dass sie beinahe selbstverständlich geworden ist und zu besonderem Ruhm keinen Anlass mehr bietet. Neben Rohlfs sind von den Mitgliedern des Bundes besonders *Franz Becker, Theodor von Stein, Richard Starke* und *Alfred Heinsohn* zu nennen.

Berlin. — Im Lichthofe des Königlichen *Kunstgewerbe-Museums* ist zur Zeit ein *Altar-Retabulum* ausgestellt, das von dem Architekten *Christoph Hehl,* Professor an der Königlichen Technischen Hochschule zu Berlin, für die von ihm erbaute *Herz-Jesukirche* hierselbst entworfen und im Atelier des Ciseleurs *Otto Rohloff,* Lehrers an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbe-Museums, ausgeführt worden ist. Der Altaraufsatz ist entsprechend den Bauformen der Kirche im Stilcharakter des 12. Jahrhunderts und auch in einer Technik ausgeführt, die der der kirchlichen Prachtbauten jener

Zeit sich eng anschliesst. Der Aufsatz hat eine Breite von $2^3/_4$ m und — mit dem Kreuz — eine Höhe von $3^1/_2$ m; er stellt einen zweigeschossigen, im unteren Teile durch einfache Felderteilung, im oberen durch Arkaden gegliederten Aufbau dar. Die Felder und Arkaden enthalten Reliefs. Die Bekrönung bildet ein Bogenaufsatz, in dessen Mitte zwischen den Evangelistensymbolen der thronende Erlöser dargestellt ist. Darüber erhebt sich das Kreuz. Der Altar ist in Kupfer getrieben und im Feuer vergoldet. Hierzu tritt farbiger Ornamentschmuck in der mittelalterlichen Technik des Grubenschmelzes. Die umrahmenden Leisten sowie das Kreuz auf dem Aufsatz sind mit Filigranranken und edlen Steinen in Kapselfassung, gleichfalls in mittelalterlicher Weise verziert. Die plastischen Modelle rühren von dem Bildhauer Professor *Otto Geyer* her. Die Malereien auf Kupfer an den Innenseiten der Tabernakelthüren sind von dem Maler *A. Kleinertz* in Köln gefertigt.

A. R. *Berlin.* — Bei *Keller & Reiner* haben wir in dem Holländer *Th. Cool* aus Amsterdam einen Architekturmaler von starker Begabung kennen gelernt, der den Versuch gemacht hat, der impressionistischen Methode reiche poetisch-phantastische Wirkungen abzugewinnen. Er behandelt in Bildern grossen Umfanges meist bekannte römische Motive wie das Kolosseum, das Forum, das Innere des Pantheon, das Innere von San Paolo fuori le Mura, die Caracallathermen, die er in ganz eigenartiger, in reichster Farbenpracht leuchtender Rekonstruktion zeigt. Aber er weiss jedem Motiv durch die ungewöhnliche Beleuchtung, die von unsichtbaren Lichtquellen kommt, einen neuen Reiz zu geben, und, was das merkwürdigste ist, durch die impressionistische, jedes Detail verschmähende Behandlung büssen die grandiosen Architekturformen nichts von ihrer monumentalen Haltung ein. Es ist unzweifelhaft, dass der Künstler diese sichere Beherrschung der Formen nur durch gründliche Einzelstudien und durch eine genaue Kenntnis der Perspektive erworben haben kann.

Leipzig. — Der Inhaber des Mess- und Export-Musterlagers zu Leipzig, Herr R. Pudor, veranstaltet im Laufe des Monats Juni im Kaufhaus Reichshof (Grimmaische Strasse) eine *Deutsche Plakatausstellung* grösseren Umfanges, welche nur Arbeiten von künstlerischem Werte enthalten soll.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Fl. *Berlin.* — *Kunstgeschichtliche Gesellschaft.* In der letzten Sitzung am 26. Mai sprach Herr Regierungsbaumeister *Kothe* über *Veröffentlichungen zur Pflege kunstgeschichtlicher Denkmäler.* Nach einem Hinweis auf eine mit diesem Zweck herausgegebene Zeitschrift „Die Denkmalspflege" gab er einen Überblick des Standes der Konservierung und Inventarisation alter Monumente in den einzelnen Kulturstaaten. — Danach sprach als Gast der Gesellschaft Herr *Jan Veth* über *Rembrandt's Nachtwache.* Die Rembrandtausstellung des vorigen Jahres hat den Klagen über die Verstümmelung des Werkes wieder neue Nahrung gegeben. Seit langem ist es ein Dogma der Kunstgeschichte, dass das Bild an allen Seiten um breite Streifen verkürzt sei. Für diese Veränderung werden zwei Dokumente angeführt: das erste ist das Zeugnis des Gemälderestaurators Jan van Dyck vom Jahre 1758; nach ihm wären links zwei Figuren und rechts die Hälfte des Trommelschlägers abgeschnitten, um das Bild so zwischen zwei Thüren im Rathaus einfügen zu können. Doch hat van Dyck's Zeugnis alle Kraft verloren, seit man weiss, dass lange vor ihm, 1715, die Nachtwache ihren Platz wechselte. Das zweite Beweisstück wäre die gleichzeitige Kopie des Lundens in der National Gallery, die thatsächlich die Komposition nach beiden Seiten erweitert zeigt. Indess ist auch sie als Beweis nicht anzusehen, da sie wohl auf der linken Seite den Abstand der Figuren vom Rand vergrössert, nicht aber auf der rechten, und auch sonst manches unverändert zeigt, wie das halb durchschnittene Fenster rechts oben, das doch, wäre das Bild hier verkürzt, auf der Kopie vollständig erscheinen müsste. Wahrscheinlich entsprach der Kopist mit allen jenen Veränderungen den Wünschen seines Bestellers, des Banning Cocq selbst, der dem allgemeinen Urteil über das Bild entsprechend, den Hintergrund klarer, die Situation deutlicher und weniger phantastisch haben wollte, und dessen Porträt hier in der Kopie mehr seinen Kopf in den Overlieden des Sebastians Doelen, als dem in Rembrandt's Bild entspricht. In einem 1655 abgeschlossenen Album der Familie Banning Cocq findet sich die Komposition ebenso prosaisch vereinfacht, aber ohne Zusätze von Figuren an den Rändern, diese Skizze mag dem Kopisten die Richtung gegeben haben. Die Komposition selbst, wie sie heute vorliegt, lässt keine Lücke empfinden. Gerade die vom Rahmen halbbedeckten Seitenfiguren sind für Rembrandt charakteristisch; seine Radierungen bieten zahlreiche Beispiele dafür; am nächsten kommt der Nachtwache die grosse Löwenjagd, die sich als Komposition fast in jedem Punkt mit ihr deckt. Auch äusserliche Gründe sprechen gegen eine Verkürzung des Bildes: die Zahl der Personen, 16 ohne den Trommler, entspricht der Zahl der auf dem Schild ursprünglich angebrachten Namen; und schliesslich bestätigt eine Notiz im Treppenhaus-Katalog von 1858, was auch Augenzeugen bestätigen, dass bei einer Restauration unter dem Rahmen die Farbenschicht nicht abgeschnitten erschien, sondern in rötliche Untermalung auslief. Was also durch die Kopien nicht ernstlich in Frage gestellt werden durfte, bestätigt das Gemälde selbst. Der Vortragende illustrierte seine Ausführungen durch zahlreiche Projektionsbilder. — Schliesslich berichtete Herr Dr. *Max J. Friedländer* über die *Cranach-Ausstellung in Dresden.*

VERMISCHTES.

Halberstadt. — *Das Haus am Lichtgraben 15,* eins der ausgezeichnetsten Beispiele älterer Holzbaukunst, etwa um 1580 entstanden, ist auf Anregung und unter Anleitung des Provinzialkonservators Dr. *Doering* stilgerecht wieder hergestellt worden. Die dicke Schicht ehemaliger Kalkanstriche ist beseitigt worden und die üppige Fülle der geschnitzten Ornamente tritt wieder frei zu Tage. Spuren alter Polychromierung fanden sich nirgends und deshalb ist auch davon abgesehen worden, das Haus farbig auszuschmücken, überhaupt hat man sorgfältig darauf geachtet, den Charakter des Altertümlichen nicht zu verwischen. Durch die Restauration ist nicht nur Halberstadt um eine neue Sehenswürdigkeit bereichert, sondern auch die Erhaltung des alten Bauwerkes für lange Zeit hinaus gesichert worden.

VOM KUNSTMARKT.

München. — *Auktion bei Hugo Helbing: Gemäldesammlung A. Langen.* Am 5. Juni wurden versteigert: *Bonington,* Landschaft (Kat. Nr. 8), 1700 M. *Fr. Boucher,* Nr. 11. Weiblicher Kopf, 5000 M. *Corot,* Nr. 18. Südliche Landschaft, 800 M. *Karel Dujardin,* Nr. 28. Knabe mit Hahn, 1700 M. *Goyen,* Nr. 37. Seestück, Sturm, 1500 M. Nr. 39. Düne (gutes Stück), 1700 M. Nr. 40. In der Art des van Goyen. Ruhige See, 1500 M. *Goyen* (gut), Nr. 43.

Dordrecht, 1850 M. Nr. 48. Landschaft mit Figuren (in der Art des van Goyen), 400 M. *Greuze* (skizzenartig unterlegt), Heimkehrender Krieger, 800 M. *Millet*, Nr. 59. Landschaft (klein), 2500 M. *Jan Molenaer*, Nr. 61, 62. Bauernscenen (Ergänzungsstücke zu den Bildern in Kopenhagen), 3000 M. *George Morland*, Nr. 65. Schweine (bez. G. Morland 1793), 730 M. *Theodore Rousseau*, Nr. 74. Landschaft mit Hütte, 340 M. Derselbe, Nr. 75. Bäume (sehr fein), 510 M. *Teniers*, Der Alchimist, 1900 M. Ein prachtvoller Abdruck von *Dürer*, Ritter, Tod und Teufel, 1170 M. *A. W.*

Paris. — Am 4., 5., 8. und 9. Mai fand im grossen Saale von *Georges Petit* die *Versteigerung der Sammlung des Grafen A. Doria* statt. Die 251 Gemälde, unter denen sich viele Skizzen befanden, brachten allein fast eine Million (951700 Fr.), die 431 Zeichnungen, Aquarelle u. s. w. 177134 Fr. ein. Wir können nur die allerwichtigsten Preise geben. 1) *Gemälde:* Nr. 9—42. 34 Gemälde von *Cals*, darunter „Die Angst", 14500 Fr. — „Die Nachtwache", 13600 Fr. — Die Mutter Barberye, 4800 Fr. — „Apfelernte", 4900 Fr. — „Am Fenster", 5200 Fr. — „Der Winzer", 4600 Fr. — „Der alte Seemann", 4600 Fr. — Nr. 45. *Cézanne*, Tauschnee, 6750 Fr. (von Cl. Monet erworben). — Nr. 52—120: 71 (!) Bilder von *Corot*. Darunter „Die Mühle in Etretat", 23500 Fr. — „Kleine Farm in der Bretagne", 25500 Fr. — „Badende Nymphen", 21000 Fr. — „Italienerin", 20800 Fr. — „Strand von Tréport", 20300 Fr. — „See in Italien", 34500 Fr. — „Como und der Comer See", 16300 Fr. — „Weg bei Quimper", 13600 Fr. — Die alte Spinnerin, 16600 Fr. Der Preis der bei der Versteigerung nach dem Tode Corot's 1875 erworbenen Bilder hat sich durchschnittlich seitdem verzehnfacht. — Nr. 127. *Damnier*, Das Coupé 3. Klasse, 46500 Fr. — Nr. 128. Derselbe, Das erste Bad, 10000 Fr. (1878 nur 800!) — Nr. 137. *Degas*, Die Tänzerin beim Photographen, 22000 Fr. — Nr. 138. *Delacroix*, Löwenjagd, 19500 Fr. — Nr. 159—168. 10 Bilder von *Jongkind*. Darunter Strasse in Delft, 16000 Fr. — Die Schlittschuhläufer, 10100 Fr. — Panorama von Rouen, 11000 Fr. — Nr. 169—187. 19 Bilder von *Lépine;* am höchsten bezahlt „Die Seine in Paris", 10700 Fr. — Nr. 188—190. 3 kleine Bilder von *Manet*, 7200, 5700 und 5100 Fr. — Nr. 202 bis 209. 8 Bilder von *Renoir*. Darunter „Der Gedanke", 22100 Fr. — Café-concert, 10000 Fr. — Frauenkopf, 9000 Fr. — Nr. 213 und 215. *Th. Rousseau*, Le Puy, Thal in der Auvergne, 19600 und 21000 Fr. — Nr. 222—225. 4 Bilder von *Sisley*, 9000, 6050, 6000, 6650 Fr. — 2) *Aquarelle.* Nr. 256. *Damnier*, Jäger sich wärmend, 8700 Fr. — Nr. 263. *Delacroix*, zwei Araber, 3300 Fr. — Nr. 269—295. 27 Aquarelle von *Jongkind* zwischen 3300 und 190 Fr. — 3) *Zeichnungen.* Nr. 306. *Millet*, Le Puys de Dôme, 17000 Fr. — Nr. 455—501. Derselbe, 46 Zeichnungen, darunter „Junge Schäferinnen", 17800 Fr. — „Rückkehr der Kühe", 6300 Fr., die übrigen weniger bedeutend. — Nr. 514—650. 37 Zeichnungen von *Th. Rousseau*, darunter „Waldeingang", 2200 Fr. — „Der Wald", 1500 Fr. *G.*

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstrasse 15.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 30. 29. Juni.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE SECESSION IN MÜNCHEN 1899.

Das allgemeine Bild der Secessionsausstellung hat sich nicht geändert. Die Grundsätze, durch die diese Künstlergesellschaft sich eingeführt und Boden gewonnen hat, zu verlassen, wäre unklug gewesen. Es galt vielmehr, ihnen immer stärkeren Ausdruck zu geben. Das ist geschehen und dabei mag wohl die Jury zu mancher Härte und Schroffheit gezwungen gewesen sein. Aber ohne das wäre kaum diese Geschlossenheit des Eindrucks erreicht worden. Wie die Hängekommission ihres schwierigen Amtes gewaltet hat, verdient uneingeschränktes Lob. Fast scheint es, als wären die Bilder nur daraufhin ausgewählt worden, ob sie in dies fein abgestimmte Ensemble hineinpassen oder nicht. Überall, wohin das Auge blickt, herrscht Einheit, Ruhe und ein wohlthuendes Spiel sich ergänzender und hebender Wirkungen. Trotz der intensiv leuchtenden Farben der Damastbehänge an den Wänden verlieren die koloristischen Werte der Gemälde durchaus nicht. Auch die Gruppierung der Künstler selbst giebt einen guten Klang. Sie stimmen zusammen, wie die Gesellschaft eines klug und vorsichtig wählenden Gastgebers. Auf die innere Zusammengehörigkeit ist sorgsam geachtet worden, und ganz von selbst ergiebt sich die Anregung und geistige Erfrischung, die man doch im Kreise einer Künstlerelite erwarten darf. Es ist nicht hoch genug anzuerkennen, dass die Opposition gegen die Riesenmärkte der grossen Sommerausstellungen mit aller Entschiedenheit durchgeführt wird. Soll denn eine solche Massenanhäufung aller möglichen Atelierprodukte wie ein modernes Warenhaus den Besucher oder Käufer — und auf den ist es ja im Grunde hauptsächlich abgesehen — verwirren, erdrücken und betäuben?

Freilich birgt die unduldsame Fernhaltung aller Elemente, die nicht angenehm sind, ernste Gefahren in sich; vor allem die der Einseitigkeit, wie denn die Secession nicht im entferntesten ein Bild der Münchener Kunst giebt, weder der besten, noch der jüngsten und zukunftsfähigen. Sie ist nicht mehr, als eine Gruppe in der Künstlerschaft Münchens, allerdings eine klar und scharf umgrenzte. Und wenn sie sich durch irgend etwas vorteilhaft auszeichnet, so ist es durch ihr Verständnis, ja ihre Sympathie für das grosse Allgemeine aller künstlerischen Arbeit, nicht nur für die autochthone, sondern auch für die ausländische. Der Drang einer ernsten Fortbildung fordert eine freie, selbstbewusste Umschau auch in fremden, entlegenen Gebieten der Kunst.

Um so mehr ist es zu bedauern, dass die Eröffnung der Ausstellung gleich mit einem bedauerlichen Exempel der Nuditätenschau an ihrer Würde verlor. Max Slevogt's „Danaë" erregte Anstoss und verschwand sofort. Das Bild soll malerische Qualitäten in hohem Grade besessen haben. Aber es war frei von jeglicher Sentimentalität, oder eigentlich von jeder noblen Auffassung. Indessen hat Slevogt sich niemals anders gezeigt, und ebensowenig war er diesmal irgendwie frivol oder lasciv. Warum also diese Ängstlichkeit?

Ich möchte nicht behaupten, dass gerade die bekannten Führer und Fahnenträger der Secession diesmal den Grundstock der Ausstellung bilden. *F. v. Uhde's* „Anbetung der Könige" ist eine Wiederholung desselben Bildes im grossen. Vor zwei oder drei Jahren hatte er das Motiv mit einem poetischen Zauber und koloristischen Reiz behandelt, die das Bild zu einem kleinen Juwel machten. Wenn ich nicht irre, ist es ins Magdeburger Museum gekommen. Aber die wunder-

bare, märchenhafte Einfalt ist verschwunden. *Ludwig Dill* wird immer virtuoser. Er sucht nur jene schnell verfliessenden Zwischentöne und Übergangsstimmungen in der abendlichen oder dunstigen Landschaft. Aber die Bilder verlieren jeden zeichnerischen Halt, und alles Raffinement der farbigen Empfindung giebt ihnen doch nicht den festen Eindruck der Wahrheit. Und würde *Hubert von Heyden* gerade als Tiermaler nicht auch gewinnen, wenn er die Form bestimmter betonte? Gerade bei seinen Truthähnen fehlt die Präcision im Detail, wie kräftig und klar auch immer die Farbe spricht. Alles Interesse der Maler wird durch die Farbe in Anspruch genommen. Dem Pigment soll eine Klarheit und Gesundheit des Tones abgerungen werden, die allein das Bild hält und rechtfertigt. Die optische Erziehung des Auges wird vornehmlich im koloristischen Sinne durchgeführt. Der Gegenstand wiederholt sich jahraus, jahrein, und doch kennt der Virtuos der Farbe keine Ermüdung. So ist *Freiherr von Habermann* bei aller Monotonie doch vielseitig und unerschöpflich. Auch *Franz Stuck* koncentriert sich stofflich immer mehr, als ob er sich zu einem grossen Anlauf sammelt. Er bringt einen Sisyphus bei seiner schweren Arbeit. Es dürfte ihm doch niemand in München einen Akt in dieser grossen flüssigen Form nachmachen. Es steckt eine starke, echt malerische Persönlichkeit hinter diesem Bilde, und ihre Kraft wäre vielleicht würdevoller und künstlerischer, wenn sie nicht so gewaltsam wäre und oft athletenhaft produziert würde. Wie fein wirkt sie, wenn sie in der plastischen Form zusammengehalten wird, wie in der kleinen Bronze des verwundeten Kentauren. *Ludwig Herterich* hat in seinem Hutten fast programmatisch präcisiert, was er als Kolorist und Maler will. In der Eisenrüstung des deutschen Ritters spielt ein Feuer der Reflexe, ein Leben der Farben, bewundernswert; um so mehr, als der Vortrag breit und flüssig ist. Aber schon in dem Cruzifixus ist dem Ton zuliebe der Materialcharakter geopfert; man zweifelt, ist diese Figur in Holz oder Stein gedacht. Und was soll vollends die pointierte Gegenüberstellung des biederen, einfältigen Rittersmannes mit diesem Gekreuzigten, dem er kühl zur Seite steht, wie ein Archäologe, der ein Denkmal analysiert?

Böcklin's Farben und elementare Kraft lassen unseren Malern keine Ruhe mehr. *Hans Anetsberger* (München) gesteht auch in seiner „Sage“ mit treuherziger Ehrlichkeit, dass er nun nicht mehr anders könne und Böcklin möge ihm helfen. Es lässt sich doch vieles Schöne sagen, auch ohne dieses Rezept. *Ludwig von Zumbusch* (München) zeigt hohe malerische Feinheiten und eine ruhige sachliche Anschauung, namentlich in der Susanna, die doch frei und selbständig ist. Auch die kleine Landschaft mit dem Hornbläser von *Adolf Hengeler* (München) gewinnt durch ähnliche Vorzüge. Breiter und wuchtiger, fast tizianisch wirkt *Angelo Jank* mit seinem Reiterbilde. Selbst in dem grossen Liebesgarten von *Hierl-Deronco* (München) fühlt man einen wenn auch etwas ungebärdigen Farbensinn heraus, der auf grosse Wirkungen ausgeht. Aber niemand wird zu diesen Nymphen und Liebesgöttinnen ein Verhältnis gewinnen können, der von weiblichen Idealgestalten etwas mehr als eine morose Schlaffheit und überasketische Magerkeit erwartet. Die Reminiscenz an Botticelli's Frühling wird gewaltsam wachgerufen, indessen zum Schaden dieser Dekadenzhetären, denen auch keine Spur jenes Florentiner Adels und der köstlichen poetischen Reinheit des Quattrocentisten zu teil geworden ist. Wieviel anspruchsloser, aber auch reifer und ernster ist die hervorragende Leistung von *Leopold von Kalkreuth*, Der Weg ins Leben. Eine kernige deutsche Natur und ein tüchtiger Maler!

Unter den Porträts fallen die guten Arbeiten von *Fritz Burger* auf. Ein Maler von feiner Bildung ist *Jos. Oppenheimer* (München), der ein etwas blasses, feines Knabenbildnis durch eine Überfülle von leuchtenden, starken Farben ausserordentlich geistreich behandelt.

In der Schwarz-Weiss-Abteilung ist *Richard Müller* (Dresden) beachtenswert. Noch keine klare, aber doch begabte, hoffnungsvolle Erscheinung. Eine wahre Freude ist es, zu sehen, wie *Otto Greiner* in seiner römischen Freiheit sich entfaltet. Unablässiger Eifer und eine nie ermüdende, rein technische Sorgfalt zeichnen seine Blätter aus. Aus den „Sieben Steinzeichnungen“, die er Max Klinger gewidmet hat, sind drei Stück erschienen. Sie sprechen eine rührende Bewunderung für seinen Meister aus, und mehr als das, auch jenes Selbstbewusstsein, das auf ein hohes Streben begründet ist. Er hat viel von Max Klinger übernommen, der sein Leitstern ist; aber niemand zweifelt, dass diese Gefolgschaft den jungen Künstler erst zur vollen Selbstentwicklung und zu einem schönen Erfolge geführt hat. *ARTUR WEESE.*

BÜCHERSCHAU.

Meissonier. Von *V. C. O. Gréard.* Translated from the french by Lady Mary Lord and Miss Florence Simmonds. London 1897, W. Heinemann.

Eine vorzügliche Monographie von V. C. O. Gréard über Meissonier liegt hier in vortrefflicher englischer Übersetzung vor. Wie man Adolf Menzel um die Publikation seiner Werke durch den Bruckmann'schen Verlag beneiden darf, so Meissonier um dieses seinem Leben und seinem Werke gewidmete Buch, das, allerdings in der bescheidenen Form der Illustration, eine grosse Zahl seiner Gemälde, seiner Studien, Handzeichnungen und plastischen Versuche giebt. Der Text ist von einer fast erschöpfenden Ausführlichkeit. Von dem ersten Schulzeugnis an, das seinen etwas mangelnden Fleiss, aber auffallende Neigung zum Zeichnen bekundet, bis zu den Arbeiten der letzen Wochen ist alles ihn Angehende hier beschrieben und abgebildet. Der 361 Druck-

seiten umfassende Text giebt nicht etwa eine ausführliche, pedantisch-systematische Darstellung seines Lebens. In freier Form ist dieses in den Einleitungskapiteln behandelt, und der grössere Raum seinen eigenen Aussprüchen, also gewissermassen der Selbstbiographie gewidmet, die durch den Fleiss seiner zweiten Gemahlin gesammelt wurde. Meissonier war eine grübelnde, didaktisch angelegte Natur, wie ja auch seine Werke weniger die freie künstlerische Genialität als den ungeheuren Fleiss eines wissenschaftlich forschenden hochbegabten Künstlers erkennen lassen. Über sich selbst und die mitlebenden Künstler, über Kunst und Technik, über alle künstlerischen Fragen hat er sich geäussert, und zur Kenntnis seiner Persönlichkeit wird man darin die wertvollsten Beiträge finden. Wer tiefer in das Schaffen und Denken dieses grossen französischen Realisten hineinblicken will, dem wird das Studium des durch die Fülle und Vortrefflichkeit seiner Abbildungen, durch die elegante Ausstattung so anziehenden Buches viel Genuss gewähren.

M. SCH.

Jodocus Vredis und das Kartäuserkloster zu Wedderen. Von *A. Wormstall.* Münster i. W. 1896, H. Schöningh.

Dem in der kunstgeschichtlichen Litteratur bisher wenig beachteten westfälischen Meister Jodocus Vredis widmet Wormstall eine anspruchslos geschriebene, aber in mancher Hinsicht erschöpfende Monographie. Unter gewissenhafter Benutzung des Aktenmaterials stellt er fest, dass der Meister zu Vreden, im Kreise Ahaus, Westfalen, zwischen 1470 und 1480 geboren, der Familie Pelsers entstammt. Er tritt unter dem Priorate des Johann von Kettwig (1487—1507) in das Kartäuserkloster zu Wedderen in Westfalen ein, woselbst er Prokurator, Vikar, schliesslich 1531 Prior wird und am 16. Dezember 1540 stirbt. Eine kurze Geschichte des Klosters wird im folgenden Abschnitt gegeben und darauf hingewiesen, dass bei dem durch das Aufkommen des Buchdruckes verminderten Bedürfnisse nach Manuskripten die Kunstthätigkeit in den Kartäuserklöstern anderen Zweigen, unter anderem auch der Thonplastik, lebhafter sich zuwandte. Bruder Jodocus Vredis schuf eine ganze Reihe solcher Thonreliefs, die, über das Durchschnittsmass hinausragend, ihn als einen fein empfindenden, wenn auch nicht erfindungsreichen Künstler erkennen lassen. Diese Arbeiten fallen wohl in der Hauptsache in die ersten drei Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts, da er als Prior (1531—1540) kaum mehr Zeit zu künstlerischer Bethätigung gefunden haben dürfte. Sie zeigen den Meister von der eindringenden Renaissance unberührt, lassen dafür in der Ornamentik (naturalistische Blumen und spätgotisches Blatt- und Bandwerk) den Einfluss der Manuskriptmalerei erkennen. Den Mittelpunkt der Darstellung bildet auf allen Reliefs die Madonna mit dem Kinde, die Gruppe der hl. Anna selbdritt, Heiligengestalten oder dergleichen. Die signierten, sowie die stilistisch verwandten Reliefs werden zum Schlusse in guten Lichtdrucken abgebildet und eingehend beschrieben. Wormstall hat durch diese Arbeit eine feste Grundlage gegeben, an die sich verwandte Arbeiten angliedern lassen. *M. SCH.*

† **Handbuch der Kunstgeschichte** von *Anton Springer.* Fünfte Auflage der Grundzüge der Kunstgeschichte. Illustrierte Ausgabe. III und IV. Leipzig, E. A. Seemann, 1898 und 1899.

Von der neuen, fünften Auflage des bekannten Springerschen Handbuches der Kunstgeschichte sind kürzlich wieder zwei Bände erschienen, die die neuere Zeit behandeln: Band III, Die Renaissance in Italien, Band IV, Die Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Auch diese stattlichen Bände zeichnen sich durch gute Ausstattung und reiche Illustration aus. Ganz neu sind die vorzüglichen Farbendrucke. Band III enthält davon: 1) Wand- und Gewölbedekoration in der Engelsburg in Rom. 2) Wanddekoration aus der Cancellaria in Rom. 3) Wand- und Gewölbedekoration im Palazzo Doria in Genua. Band IV: 1) Deckenmalerei von einem Podest der Kaisertreppe in der Residenz in München. 2) Kaminwand aus den Reichen Zimmern der Residenz in München. 3) Delfter Vase, Hirschvogelkrug, Palissyschüssel und Limogesschale. Anton Springer's berühmtes Werk wird in diesem neuen, zeitgemässen Gewande allen Kunstfreunden hochwillkommen sein.

† **Das neunzehnte Jahrhundert in Bildnissen.** Herausgegeben von *Karl Werkmeister.* Berlin, Photographische Gesellschaft.

Mit der 30. Lieferung, die Goethe gewidmet ist, schliesst die von uns schon öfters erwähnte Publikation ihren zweiten Band würdig ab. Hermann Grimm hat einen erläuternden Artikel dazu geschrieben, dem sich ein kurzer Aufsatz über den Grossherzog Karl August von Weimar von O. Lorenz anschliesst. Von Goetheporträts werden geboten das Bild von G. O. May von 1779, Tischbein's bekanntes römisches Bild von 1786, Klauer's Silhouette, die Goethe und Fritz von Stein zeigt, Lips' Zeichnung von 1791, Rauch's Büste von 1820, J. Stieler's Gemälde von 1828 und endlich Schwerdtgeburth's Zeichnung von 1832. Diesen trefflichen Abbildungen schliesst sich Kolbe's Porträt des Grossherzogs Karl August an. Der dritte Band soll noch im Jahre 1899, die beiden letzten 1900 erscheinen, so dass mit Abschluss des Jahrhunderts das ganze Werk vollständig vorliegen wird. Wir haben auf die Vorzüge der Werkmeister'schen Publikation schon öfters hingewiesen und wollen nur auf das lehrreiche und interessante Unternehmen nochmals aufmerksam machen.

Galeriestudien. (Dritte Folge der kleinen Galeriestudien) von Dr. **Theodor von Frimmel.** *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen.* Erster Band. IV. Lieferung. *Die alten niederländischen und deutschen Meister in der Kaiserlichen Gemäldesammlung und die modernen Gemälde ebendort.* Leipzig, Verlag von Georg Heinrich Meyer. 1899.

In angenehm schneller Folge hat der Verfasser die vier ersten Lieferungen der Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen herausgebracht. Die vorliegende vierte Lieferung schliesst mit der Behandlung der alten niederländischen und deutschen Meister sowie der modernen Gemälde die Besprechung der kaiserlichen Gemäldesammlung ab. Während Frimmel die alten Bilder ausführlich einzeln bespricht, hat er sich im zweiten Teil, der die modernen Gemälde behandelt, aus äusseren und inneren Gründen, mit Recht sehr kurz gefasst. Leider müssen wir es uns aus Platzmangel versagen, auf den reichen Inhalt näher einzugehen. Mit Interesse aber sehen wir den weiteren Lieferungen entgegen, die zunächst den anderen Galerien Wiens gewidmet sind. Da besonders die Privatgalerien im Zusammenhang noch nicht so eingehend besprochen worden sind, so wird uns Frimmel hier besonders viel neues mitzuteilen haben.

U. TH.

† **Zeitschrift für Bücherfreunde.** Monatshefte für Bibliophilie und verwandte Interessen. Herausgegeben von *Fedor von Zobeltitz.* 3. Jahrgang. Velhagen & Klasing.

Die Zeitschrift für Bücherfreunde, die wir bereits öfters rühmend hervorgehoben haben, beginnt mit dem vorliegen-

den Aprilheft den dritten Jahrgang. *Walter von zur Westen* eröffnet ihn mit einem lehrreichen Aufsatz über den künstlerischen Buchumschlag in Deutschland. Eine ganze Reihe trefflicher farbiger Abbildungen erläutert den Text. Es folgt ein interessanter Artikel *Hans Schulz's*, der „Deutsche Zeitungen über den Sacco di Roma von 1527" behandelt, und ein Aufsatz *O. von Schleinitz's* über das Archiv und die Bibliothek von Holland-House in London mit Abbildungen des ehrwürdigen, bekannten Schlosses. *Klaus von Rheden* bespricht das Hohenzollern-Jahrbuch Paul Seidel's, das bei Giesecke & Devrient in Leipzig erscheint. Bücherbesprechungen und kleine Notizen folgen, das Beiblatt endlich bespricht in einer Rundschau der Presse alles, was in der Zeitschriftenlitteratur für Bücherfreunde von Interesse ist. Die Ausstattung der gediegenen Hefte lässt nichts zu wünschen übrig, Druck, Papier und Illustrationen sind durchweg ganz vorzüglich, so dass wir allen Interessenten die „Zeitschrift für Bücherfreunde" empfehlen können.

NEKROLOGE.

† *München.* — Der durch seine zahlreichen Arbeiten sehr bekannte Bildhauer Professor *Konrad von Knoll* (geb. 9. September 1829 in Bergzabern in der Rheinpfalz) ist gestorben.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Berlin. — Über die *Erwerbungen der Königlichen Museen* in der Zeit vom 1. Januar bis 31. März d. J. entnehmen wir dem soeben erschienenen amtlichen Berichte folgendes: In die *Gemälde-Galerie* wurden durch Überweisung zu dauernder Aufstellung seitens des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins aufgenommen: 1. Jan van Eyck, Christus am Kreuze mit Maria und Johannes; 2. Quinten Massys, die hl. Magdalena, aus der Sammlung Mansi zu Lucca; 3. Rembrandt, des Meisters Bruder (gest. 1654), mit einem reich vergoldeten Helm, Bildnisstudie, um 1650 gemalt; 4. Quiryn Brekelenkam, Interieur mit einer Frau und ihrer Magd. Mit dem Initial „Q" bezeichnet und datiert 1661. Aus der Sammlung M. Heckscher. Das Gegenstück kam aus derselben Sammlung in die Hamburger Kunsthalle. — Von *antiken Skulpturen* wurden erworben Abgüsse des Wagenlenkers aus Delphi und eines in Liverpool in Privatbesitz befindlichen Athletenkopfes. — Von *Bildwerken der christlichen Epoche* wurde erworben die lebensgrosse Figur einer sitzenden Madonna aus Sandstein mit Spuren von Bemalung, fränkische Arbeit des 14. Jahrhunderts. Aus der Nähe von Würzburg, angeblich aus derselben Klosterkirche von Zell stammend, wie zwei altertümlichere Gestalten zweier heiliger Könige, die vor einigen Jahren erworben wurden. Ferner die zierliche Statue einer stehenden Madonna in drei Viertel der natürlichen Grösse, aus weichem Kalkstein, mit schwachen Spuren von Vergoldung, französische Arbeit von 1530 etwa. Durch ein Geschenk wurde die Sammlung der byzantinischen Kleinkunst um fünf Stücke bereichert: drei Glaspasten mit figürlichen Darstellungen, das Fragment eines kleinen Steinreliefs mit Scenen aus der Jugendgeschichte Christi und mit der Taufe Christi, sowie eine Bleiampulle. Ebenfalls als Geschenk kam in die Sammlung ein höchst interessantes, aus der Sammlung des Konsuls Becker stammendes Elfenbeinrelief mit den Gestalten Christi und der Evangelisten aus dem 10. Jahrhundert. Durch Überweisung zu dauernder Aufstellung seitens des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins kam in die Sammlung die altbemalte Stuckstatuette des hl. Bernhardin, eine Arbeit des Niccolò da Bari, genannt Dell' Arca. — Im *Antiquarium* wurden als Leihgabe des Kaisers aufgestellt: vier schwarz gefirnisste Hydrien und eine mit weisser Farbe überzogene Hydria aus Rhodos. Als Geschenk gingen der Sammlung die bisher auf dem nach dem Heimgang Mariae benannten Grundstück „Dormition" in Jerusalem gemachten Funde zu. Sie bestehen aus sieben gläsernen und zwei bronzenen wohlerhaltenen Armspangen, zwei fast intakten Glasfläschchen, zwei fragmentierten Glasgefässen von schöner Irisierung, zwei Bronzenadeln, einem kleinen Perlmutterkreuz, dem Fragment einer Thonvase und dreizehn Kupfer-, Silber- und Goldmünzen. Diese Münzen gehören den verschiedensten Zeiten an. Die älteste ist eine syrische Königsmünze etwa aus dem 1. Jahrhundert v. Chr., die jüngste eine türkische Goldmünze aus dem 19. Jahrhundert. Die übrigen verteilen sich auf das 1. bis 15. Jahrhundert. — Für die *Vasen- und Terrakottensammlung* wurden erworben eine Schale und ein Skyphos von frühböotischem Stil, beide mit linearen Ornamenten verziert; ein in Form und Dekoration den Kabirionvasen ähnlicher kleiner Napf aus Ägypten; ein kleines Gefäss in Form einer Ente von hervorragender Feinheit der Arbeit mit Bemalung in protokorinthischem Stil; eine Kröte von bewundernswürdiger Lebenswahrheit, altkorinthisch; ein altertümliches sitzendes weibliches Figürchen mit wohlerhaltener Bemalung aus Athen. — Der Sammlung antiker *Bronzen und Miscellen* gingen als Geschenke zu: eine Platte mit der Darstellung einer Eberjagd in durchbrochener Arbeit, von einem Pferdegeschirr herrührend, und eine Büste des Apollon, die als Schmuck eines Gerätes gedient hat. Ferner neun römische Gewichte aus Bronze und Stein, darunter eins mit der silbereingelegten Inschrift EX . A . CA . d. h. ex(actum) (ad) a(edem) Ca(storis). Erworben wurden eine Bronzescheibe mit Inschrift, eine Proxenieliste der Luscaten enthaltend, ein kleines schlauchförmiges Gefäss mit Deckel, die Statuette eines nackten Jünglings mit langem Haar und die Statuette eines Zwerges aus Kairo. — Das *Münzkabinet* wurde durch eine Beihilfe des Kaisers in den Stand gesetzt, aus der bekannten Sammlung des Kammerherrn H. von Heyden 48 deutsche Verdienstmedaillen des 19. Jahrhunderts zu erwerben, unter denen die hervorragendste die von Brehmer geschnittene grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft des Königs Ernst August von Hannover ist. Ausserdem sind der Sammlung 3 Medaillen und 14 Münzen als Geschenk überwiesen worden. — Die *ägyptische Sammlung* erhielt an Geschenken das Bruchstück eines Denksteins, merkwürdig als einziges bisher bekanntes Denkmal, auf dem der König Tuet-anch-amon, der Schwiegersohn Amenophi's IV., noch mit seinem ursprünglich ketzerischen Namen Tuet-anch-aten erscheint; ferner mehrere Kalksteinfiguren aus dem mittleren Reich, unter denen besonders hervorzuheben ist ein festgefahrenes Boot, das die Schiffer von einer Sandbank abschieben; endlich zwei elfenbeinerne Zauberstäbe, der eine mit Inschriften, die den Zweck dieser Stäbe ausser Zweifel setzen. Geschenkt wurden ferner Gipsabgüsse zweier bei Hierakonpolis in Oberägypten gefundener Schieferplatten der ältesten Zeit mit Reliefdarstellungen, die inhaltlich und künstlerisch sehr merkwürdig sind; zwei kleine Bronzefiguren und drei Totenfiguren saitischer Zeit. Erworben wurden ein arabisches Siegel und eine ägyptische Gussform aus christlicher Zeit. -u-

London. — *Die Ausstellung in der „Royal Akademie"* nimmt jährlich in numerischer Hinsicht derart zu, dass eine wirkliche kritische Übersicht kaum noch möglich sein

wird. Trotz der Zahl von ca. 1100 Bildern, die Unterkunft finden konnten, mussten mehr als doppelt soviel zurückgewiesen werden. Infolgedessen hat sich das Direktorium der Akademie veranlasst gesehen, bezügliche Neueinrichtungen, Anbauten u. s. w. anzuordnen, so dass für künftighin noch einige hundert Bilder mehr placiert werden können. Diese Massnahme wird hier allgemein beklagt, denn eine beträchtliche Anzahl von Künstlern arbeitet nur auf die Ausstellung hin, weil es das Publikum so verlangt, und z. B. die Abnahme mancher Werke nur unter der Voraussicht zugesichert wird, dass sie Aufnahme in der Akademie finden. Die Thorheit dieser Handlungsweise, sich nicht selbst auf sein eigenes Urteil zu verlassen, bedarf keines Kommentars, ganz abgesehen davon, dass tüchtige Künstler zur Erreichung ihres Zweckes Hintertreppenwege suchen müssen, oder ihr Können in der Richtung der akademischen Mehrheit der Richter umzuformen gezwungen sind. Aus allen diesen Gründen mehren sich die Sturmanzeichen und vor allem das Verlangen, dass die Mitglieder der Akademie und die „Associates“ nicht mehr berechtigt sein sollen, ohne weiteres beliebig viele ihrer Arbeiten einzusenden, die bisher nach den Statuten der Akademie nicht zurückgewiesen werden konnten. Das Resultat der diesjährigen Ausstellung kann man kurz dahin zusammenfassen: Skulpturen gut, Porträts und Landschaften bieten nur einen mittleren Durchschnitt, alles übrige ist minderwertig. Unter den Skulpturen ist vor allem zu erwähnen: eine sehr schöne Büste der Königin Victoria, von *Ford;* eine Statue von Oliver Cromwell, von *Hamo Thornycroft;* der verstorbene Erzbischof Benson, von *Brocks,* für die Kathedrale in Canterbury, und ein Denkmalsgitter, von *Gilbert,* zum Grabmonument des Prinzen Heinrich von Battenberg in der Kirche von Whippingham. Ein höchst eigenartiges und prachtvoll gelungenes Werk hat Professor *Hubert Herkomer* in Form eines silbernen, emaillierten Schildes ausgestellt, das er „The Tramp of the Hours“ nennt. Das Schild besteht aus etwa einem Dutzend emaillierter Medaillons in Silber und Gold gefasst, die symbolisch verschiedene Reflexionen über das Leben enthalten. Das Ganze lehnt sich an die Sage von König Arthur an. Die Malerei, die Töne und der Farbenglanz sind ausserordentlich schön. Hinsichtlich der Gemälde ist zu konstatieren, dass kein sogenanntes „Jahresbild“ vorhanden ist, das entweder der Ausstellung den Charakter aufdrückt, oder einen besonders hohen Anziehungspunkt bildet. Selbstverständlich sind von den bewährten Künstlern einzelne gut vertreten. Hierher gehören: *Poynter, Orchardson, Briton, Rivière, Sargent, Luke Fildes,* der in den Adelstand erhobene Sir *Alma Tadema, Thaulow,* Miss *Kemp-Welch,* eine Schülerin *Herkomer's,* und dieser selbst mit einem Porträt des Prinzen Luitpold von Bayern.

v. SCHLEINITZ.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

London. — Die Ausgrabungen von Silchester. Den ersten Anstoss zu den seit einigen Jahren energisch und systematisch betriebenen Ausgrabungen von Silchester gab die beim Pflügen in der Nähe von Winchester aufgefundene altrömische Villa, die, nach ihrer Ausdehnung und ihren gut erhaltenen Kunstwerken zu schliessen, wohl eins der prächtigsten Gebäude gewesen sein muss, das je in England gestanden hat. Auf der alten in Trümmer gesunkenen, vom Erdreich überdeckten, im Altertum sehr bedeutenden Stadt Silchester, sechs englische Meilen nördlich von Basingstock in der Grafschaft Hampshire, erhebt sich heute ein kleines Dorf von ungefähr 400 Einwohnern. Aus dem Südthore der Stadt führten zwei, jetzt noch ganz deutlich erkennbare Militärstrassen nach Sarum (Salisbury) und Venta Belgarum (Winchester), später von den Römern Vindonum genannt. Das moderne „Winchester“ leitet seinen Ursprung ab von dem altbritischen „Caer Gwent“ (weisse Burg), das die Angelsachsen 495, nach der Eroberung letzterer, in „Winte ceaster“ umwandelten. Die bisher entdeckten Kunstgegenstände und Antiquitäten wurden in einem Museum in Reading vereinigt, das der Herzog von Wellington zur Disposition stellte. Die diesjährigen Resultate von den Ausgrabungen der alten Römerstadt sind durch die antiquarische Gesellschaft in der königlichen Akademie in Burlington-House ausgestellt. Es handelt sich um Entdeckungen aus dem äussersten Südwesten der Stadt. Das bedeutendste Objekt bildet ein prachtvolles Mosaik, 15×20 Fuss, welches unter besonders interessanten Umständen aufgefunden wurde, da durch den Sachverhalt hier zum erstenmal der Beweis geführt werden konnte, dass in den übereinanderliegenden Schichten zwei verschiedene Städte bestanden haben müssen. Das Zimmer nämlich, in welchem das etwa aus dem Jahre 80 v. Chr. stammende Kunstwerk den Fussboden bildete, gehört einem Hause der tieferen Schicht an, dass sich unter einem Gebäude altrömischer Bauart befindet. In letzterem wurde eine vollkommen intakte Heizvorrichtung, hölzerne, mit Zieraten versehene Paneele, ferner Ringe, Broschen, Intaglios u. s. w. entdeckt. Das farbige Mosaik zeigt ein auffallend schönes Muster von Blumen- und Blätterguirlanden, Köpfen, Vögeln und allerlei anderen Tieren, so dass es den besten pompejanischen Mosaiken gleichgestellt werden kann. Das hierzu verwandte Material besteht aus Purbeck-Marmor, hartem Kalk und gebrannten Ziegeln. Von kleineren Gegenständen sind goldene und silberne Schmuckgegenstände, Amulette, Nadeln, Schnallen, römische Münzen sehr seltener Art, Glas, Amphoren, altbritische Bronzen und dergleichen mehr gefunden worden. Nächst dem Mosaikboden dürfte aber wohl der interessanteste Fund ein Kasten sein, in dem eine Sammlung von Gipsstücken aufbewahrt ist. Diese sind sämtlich bemalt und zwar derart, dass sie als Proben die mannigfaltigsten Marmor- und Steinarten täuschend imitieren. Auf einen zu dem betreffenden Hause gehörigen Ziegel hat mit ungelenker Hand ein Arbeiter, wahrscheinlich nach anstrengendem vollbrachten Tagewerk, das Wort „satis“ geschrieben.

♂

Florenz. — In *Florenz* ist am 3. Juni in der Kirche der SS. Annunziata ein interessantes Fresko des Andrea del Castagno gefunden worden, das für längst zerstört galt. Es befindet sich in der von Alessandro Allori ausgemalten dritten Kapelle links, über dem Altar, und stellt die Dreieinigkeit, von drei Heiligen verehrt, dar. Seit über dreihundert Jahren war es durch Allori's Altarbild verdeckt. Dem Kunsthistorischen Institut war vergönnt, Nachforschungen nach dem Fresko, von dem durch Vasari Kunde auf uns gekommen war, bei den Florentiner Behörden anzuregen, die dieselben mit dankenswertestem Entgegenkommen vorgenommen haben. Das Altarbild wurde abgenommen, das gesuchte Fresko kam wohlbehalten zum Vorschein. Auch die Blosslegung eines anderen Fresko des Castagno in der Nebenkapelle steht jetzt zu erwarten, auf dessen Vorhandensein schon in Milanesi's Vasari-Ausgabe hingewiesen worden ist. Die Darstellung des Gekreuzigten in dem Dreieinigkeits-Fresko ist ein kühnes Meisterstück perspektivischer Kunst.

H. BROCKHAUS.

KUNSTHISTORISCHES.

Rom. — Dank der Bemühungen des Professors Ludwig Seitz, dessen einsichtsvolle Restauration des Appartamento Borgia von Sachverständigen und Laien einmütig gepriesen worden ist, gelang es eben für die Privatgemächer Alexanders VI. einen neuen würdigen Schmuck zu erwerben. In der Villa Pius IV. in den vatikanischen Gärten stand bis heute völlig unbeachtet eine grosse Marmorbüste Pius II., Aenea Silvio Piccolomini. Sie ist in keinem der alten oder neuen Führer durch Rom angegeben und, wie es scheint, auch den Kunsthistorikern völlig unbekannt geblieben. Erst jetzt, nachdem es Professor Seitz gelang, den Papst zur Überweisung der Büste an das Appartamento Borgia zu bewegen, wird die äusserst tüchtige Skulptur aus der zweiten Hälfte des Quattrocento die Würdigung finden, welche sie verdient. Sie hat zunächst provisorisch in der Torre Borgia im Saal des Credo Aufstellung gefunden. Die Büste besitzt als eins der frühesten Papstporträts von wirklich porträthaftem Charakter ganz besondere Bedeutung. Wie verzweifelt sind noch die Anstrengungen der Künstler am Grabmal Nicolaus V. gewesen! Es ist die erste einer ganzen Reihe päpstlicher Porträtbüsten, zu welcher Paul II. im Palazzo Venezia und Alexander VI. im Berliner Museum gehörten. Die Büste ist gleich unter den Schultern abgeschnitten und muss für eine Nische bestimmt gewesen sein, da die hinteren Partien überhaupt nicht bearbeitet sind. Sie erfreut sich bis auf den Knauf der Tiara, welcher abgebrochen ist, der besten Erhaltung. Entdeckt man doch im Gesicht noch deutliche Spuren von Malerei, ist doch der goldene Glanz des Pluviale fast noch ungetrübt, sieht man doch noch die bunten Edelsteine des Razionale und des Triregnum. Eine gleichzeitige Inschrift giebt überdies den Namen des Papstes Pius II. Es fehlt dem ausdrucksvollen Kopf zwar noch entschieden an der feineren Durchbildung, und der Marmor ist fast völlig unpoliert, aber die Züge sind von auffallender Lebendigkeit. Buschige Brauen, gerade Nase, kleiner festgeschlossener Mund mit vorstehender Oberlippe, grosse scharf zur Seite blickende Augen charakterisieren den Piccolomini-Papst, der uns hier allerdings als ein ganz anderer Mann erscheint als in Pinturicchio's Märchenbildern in Siena. Fragt man nach dem Künstler, so liegt es nahe genug, an das Haupt römischer Lokalkunst und den Lieblingsbildhauer Pius II. zu denken, an Paolo Romano. Er ist so hart und eckig in seinen Formen, so bestrebt, seinem Marmor auf Kosten der Schönheit Naturwahrheit aufzuprägen, wie wir es auch an dieser Pius-Büste beobachten. In den päpstlichen Rechnungsbüchern ist unter dem 16. Juni 1464 von einem in Marmor ausgeführten Porträt (statua seu imago) die Rede, das Paolo Romano für die Benediktions-Kanzel Pius II. gearbeitet hatte. Sollte das etwa diese Papstbüste gwesen sein? Indessen wird man der Autorfrage erst näher treten können, wenn der Maggiordomo S. H., wie zu hoffen ist, die photographische Aufnahme gestattet hat. — Unter anderen Skulpturen, die Professor Seitz im Saal des Credo unterbringen liess, ist vor allem ein reichvergoldetes Wappen Alexanders VI. zu nennen, welches zwei Putten in einem Tympanon-Felde tragen. Eine Reihe köstlicher Majolikafliesen, die aus dem Hause Raffael's stammen sollen, und einige sehr merkwürdige Freskenreste umbrischer Schule, welche man heute noch im Bureau des päpstlichen Hausarchitekten zu suchen hat, werden demnächst ebenfalls im Appartamento Borgia Aufstellung finden, welches so mehr und mehr den Charakter eines päpstlichen Hausmuseums erhält. Möchte es doch eines Tages auch wenigstens einige der zahllosen Skulpturen aufnehmen, die noch immer in den vatikanischen Grotten begraben sind! *E. ST.*

VERMISCHTES.

† *Berlin.* — Eine *Schule für Kunstweberei nach Scherrebeker Muster* ist von Frau *Käthe Ney* in der Leipzigerstrasse 31–32 gegründet worden. Die Unternehmerin dieser verdienstvollen Einrichtung ist in Scherrebek ausgebildet worden und hat die Vertretung dieser Schule für Berlin erworben. In der neuen Berliner Schule wird nicht nur Unterricht erteilt, sondern auch fremde Entwürfe werden von geübten Weberinnen ausgeführt.

Rom. — Unter den grossen römischen Privatgalerien blieben bis heute die Farnesina und die Galerie Doria-Pamphili den Photographen verschlossen, nachdem vor langen Jahren Braun-Dornach die wichtigsten Stücke der Fresken und Tafelbilder aufgenommen hatte. Nun hat sich wenigstens der Principe Doria, welcher eben daran ist, seine Galerie neu zu ordnen, entschlossen, dem Photographen Anderson die Erlaubnis zu neuen Aufnahmen zu erteilen, welche auch die Gemälde der Privatgalerie des Fürsten in sich begreift. Wir werden also in kurzem auch Sebastiano del Piombo's berühmtes Porträt des Doria-Dogen in einer der unübertrefflichen Photographien Anderson's studieren können. Auch in Mailand wird sich Anderson in diesem Jahre in der Galerie Poldi-Pezzoli ein reiches Feld der Thätigkeit öffnen, nachdem durch einen Wechsel der Museums-Verwaltung auch anderen Photographen die Galerie zugänglich geworden ist. *E. ST.*

VOM KUNSTMARKT.

London. — Am 13. Mai verauktionierte Christie eine Reihe von bedeutenden Bildern älterer Meister aus dem Besitze des verstorbenen Sir Cecil Miles, sowie einige ältere italienische Bilder von Lord Methuen. 120 Nummern brachten im ganzen 700000 M. Das Hauptinteresse entwickelte sich für drei Bilder von *Rubens:* „Heilige Familie", das Christkind, Joseph und Maria sowie Johannes und Franz von Assisi, 174000 M. (Agnew). Im Jahre 1884 erzielte dies Bild bei Christie 105000 M. Von demselben: „Die Bekehrung Sauls", 40950 M. (Agnew). Dies Gemälde gehörte Montesquieu, der es früher von M. Delahante gekauft hatte. Das dritte Gemälde: „Die Ehebrecherin" gleichfalls 40950 M. (Agnew). Dies Werk war ursprünglich für die Familie Knuyf in Antwerpen gemalt worden. Bei der Versteigerung der Sammlung des Kanonikus Knuyf wurde es im Jahre 1780 von Henry Hope gekauft. 1818 brachte es auf dessen Auktion 42000 M. „Venus und Adonis", eine Replik Tizian's, von der etwa noch ein Dutzend bekannt ist, 8400 M. (Molyneux). Zuletzt befand sich dies Bild, für das ehedem der vierfache Preis bezahlt worden war, in der Sammlung von Benjamin West. — Aus der Sammlung von Lord Methuen ist erwähnenswert: *Lorenzo di Credi*, „Heilige Familie", 14280 M. (Colnaghi & Co.). *Gentile da Fabriano*, „Krönung der Jungfrau Maria", 11760 M. (Sedelmeyer). *Mabuse*, „Porträt der Kinder Heinrichs VII.", 11130 M. (Maclean). *Pinturicchio*, „Die Ausstossung der Hagar", 7350 M. (C. Davis). *Sebastiano del Piombo*, „Porträt von Francesco Albizzi", 4200 M. (Waring). Selbstporträt *Andrea del Sarto's*, für die Ricci-Galerie in Florenz gemalt, 18960 M. (Waring). — *J. Russell*, „Pastellbild eines jungen Mädchens", 15750 M. (A. Wertheimer). Von demselben Meister „Genrebild", 8080 M. (A. Wertheimer). Aus anderem Besitz: *Franz*

Hals, „Männliches Porträt“ und „Weibliches Porträt“, 1648, mit den Anfangsbuchstaben des Meisters bezeichnet. Ersteres erzielte 63000 M., letzteres 42000 M. Der frühere Besitzer hatte pro Bild nicht mehr wie 2000 M. bezahlt. *Romney*, „Porträt von Mrs. Francis Newbery“, 34650 M. (M. Colnaghi). Für dies Werk erhielt der Künstler seiner Zeit nur 800 M. Der alte schottische Meister *Raeburn*, „Porträt eines jungen Mädchens“, 39900 M. *Hoppner*, „Damenporträt“, 29000 M. — Lady Hamilton, Kupferstich von *Mayer*, nach Romney's Bild, farbig breiter Rand, Probeblatt, 9870 M. (Colnaghi). Eine Golddose, Louis XVI., mit sechs schön auf Sèvres gemalten Medaillons von *Parpette*, 11200 M. ♂

London. Am 1. und 2. Juni wurde bei Christie die *Majoliken-Sammlung des Herrn Richard Zschille* versteigert. Durch die Ausstellung im Leipziger Kunstgewerbe-Museum und durch die Publikation von Dr. *von Falke* (erschienen bei Hiersemann in Leipzig) ist die Sammlung weiteren Kreisen bekannt gemacht worden. Ein Unstern waltete über der Auktion. Nicht dass es an Kauflustigen gefehlt hätte, aber die Neigung für ausserordentliche Stücke, wie für den schönen Faentiner Teller mit der heiligen Familie (Nr. 7) oder den im schönsten Rubin glühenden Gubbio-Teller mit dem heiligen Petrus (Nr. 89), Preise in der Höhe zu zahlen, wie sie 1893 auf der Versteigerung Spitzer zu Paris in übermütigem Wetteifer für einzelne Stücke erzielt worden waren, litt erheblich unter der gegenwärtig vorwiegend der Kunst des 18. Jahrhunderts zugewendeten Liebhaberfreude. Gerade die durch künstlerische Durchführung und Seltenheit hervorragenden Stücke der Sammlung Zschille blieben niedrig im Preis, und die Anzahl der jetzt im Preise gesteigerten frühen Stücke (Nr. 1—6) war nur gering. Nr. 1, um 1490, brachte 100 £, Nr. 2 92 £, Nr. 3 50 £. Das Hauptstück der Sammlung, Nr. 7, der Faentiner Teller mit der heiligen Familie, wurde mit 410 £ bezahlt, die schöne Faentiner Platte mit der Kreuzschleppung Christi nach Agostino Veneziano (B. 28) erzielte 280 £. Nr. 8, Faenza-Teller, brachte 270 £; Nr. 11, Faenza um 1525, 70 £. Nr. 12, wie das vorhergehende a berettino und mit dem Wappen der Salviati dekorierte Stück, brachte 120 £; Nr. 13, Castel Durante-Teller, 62 £, und das Gegenstück, Nr. 14, 130 £. Nr. 18, Sieneser Teller im Stile des Maestro Benedetto, 120 £; der hübsche Teller mit Elisabetta bella um 1130, 140 £; ein Faentiner Albarello von 1507, 23 £; Nr. 24, Teller um 1530, 145 £. Die späteren Erzeugnisse von Faenza und Castel Durante erzielten nur mässige Preise. Von den Venezianischen Arbeiten brachte der schöne grosse Teller mit dem Wappen derer von Lamparten von Greifenstein und der Meuting 105 £, ein kleiner Teller mit dem Wappen der Rehlinger und Pimmel 52 £, und ein grösserer Teller, Nr. 57, mit dem Wappen des Kardinal Felice Peretti (Sixtus V.), 84 £. Die lüstrierten Arbeiten von Deruta aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, meist gute dekorative Stücke, wie die Nr. 63, 64, 68, 70, 71, 74, 78, 79, kamen nicht auf die im Kunsthandel üblichen Preise, nur Nr. 67 erzielte 125 £, und Nr. 69 165 £. Die Gubbioware, die in der Sammlung Zschille gut, wenn auch in mehreren Fällen durch restaurierte Exemplare vertreten war, zeigte ebenfalls eine erhebliche Preisverringerung. Für die Tazza, Nr. 86, wurden bezahlt 270 £, für den flottdekorierten Teller, Nr. 87, 88, £, für den Grotteskenteller, Nr. 88, 140 £, und für den Petrusteller des Maestro Giorgio von 1520 300 £ (! das einzige Gegenstück befindet sich im Ashmolian-Museum zu Oxford). Nr. 90 von 1537 erreichte 66 £, Nr. 91 88 £, und der schöne Teller mit Venus und Amor in einer Landschaft kam auf 210 £. Nach diesen zum Teil auffallend niedrigen Preisen erregte die Versteigerung der späteren Urbinatischen Erzeugnisse besondere Besorgnisse. Zum Glück hielten sich die Preise im Durchschnitt besser, als man nach der allgemein angenommenen Abneigung für diese historiierten Stücke argwohnte. Eine Platte, Nr. 97, des Nicola da Urbino von 1530 kam auf 100 £, der schöne und voll bezeichnete grosse Teller, Nr. 99, des Fra Xanto Avelli da Rovigo mit Anchises und Äneas, datiert 1535, kam auf 190 £, ein anderer Xanto, Nr. 100, von 1533, brachte ebenfalls 190 £; Nr. 101, 205 £, Nr. 102, 165 £, der Weinkühler, Nr. 109, 155 £. Ein Teller, Nr. 122, mit der Einnahme von Karthago, ging auf 200 £, die zwei Vasen, Nr. 123 und 124, brachten 155 £, das Tintenfass, Nr. 128, 200 £. Von den mit Loggiagrotesken gezierten späteren Majoliken wurden Nr. 133 mit 235 £, Nr. 134 mit 240 £, der Weinkühler, Nr. 144, mit 150 £, und die Albarellen, Nr. 145 und 146, mit 105 £ bezahlt. Niedrig im Preise blieb die Castelliware, und von den in Sgraffitomanier dekorierten Stücken wurden gut bezahlt das Tintenfass, Nr. 162, mit 100 £ und das andere ähnliche Stück, Nr. 163, mit 46 £. Die hispano-mauresken Majoliken hielten sich in bescheidenen Preisgrenzen, freilich waren sie auch meist durch Kittungen entwertet. Dass die meist späten, in der Nachahmung Palissy's entstandenen Fayencen und die Neversware nicht hoch gehen würden, war nach dem Vorgange Pariser Auktionen nicht anders zu erwarten. Ein hübsch montiertes Leuchterfragment in Fayence von St. Porchaire, Nr. 193, erzielte 110 £. Die orientalische Abteilung der Sammlung Zschille war unbedeutend und brachte entsprechende Preise. — So sind in wenigen Stunden die 229 Stücke der Zschille'schen Majolikensammlung verstreut worden. Das Gesamtergebnis von etwa 190000 M. entsprach bei weitem nicht den Aufwendungen, die der Grossenhainer Sammler einst hatte machen müssen. Zum Glück ist es gelungen, für die deutschen Sammlungen einen Teil der besten Stücke zu sichern; so haben die Museen in Leipzig, Köln, Frankfurt a. M. sich die günstige Gelegenheit zu nutze gemacht. Das Berliner Kunstgewerbe-Museum beteiligte sich auffallender Weise sparsam; am meisten kaufte der Fürst Liechtenstein in Wien, der seit einigen Jahren erst begonnen hat, italienische Majoliken zu sammeln.

London. Wenige Tage nach der Versteigerung Zschille brachte *Stephano Bardini* einen Teil seiner Florentiner Sammlung zum Verkauf (ebenfalls bei Christie, 5. bis 7. Juni). Die Sammlung enthielt die verschiedensten Gruppen von Kunstwerken der Antike, des Mittelalters und der Renaissance. Italienische Arbeiten waren überwiegend, und in jeder Gattung fanden sich Werke von mehr als gewöhnlichem Werte. Unter den Majoliken waren viele der jetzt besonders geschätzten frühen Stücke; einzelne kamen sehr hoch zu stehen, so die Faentiner Vase, Nr. 21, 150 £; der Krug, Nr. 33, Caffagiolo, 200 £; die Faentiner Schüssel, Nr. 38, 300 £; der Krug, Faenza, Nr. 76, 400 £; der Albarello, Nr. 87, 100 £; die Montelupo-Vase, Nr. 179, 105 £; Nr. 191, 120 £; ein schöner Gubbioteller, Nr. 197, brachte 600 £. Die Deruta- und hispano-mauresken Stücke blieben in den bei Zschille erreichten Preisgrenzen. Von den Waffen und Rüstungsteilen wurden mehrere Stücke sehr hoch bezahlt, so Nr. 47, der Venezianer Helm, 400 £; der Helm, Nr. 52, 650 £; der Sattel, Nr. 53, 160 £; die Schilde, Nr. 55, 250 £; Nr. 56, 310 £; Nr. 57, 220 £; Nr. 58, 380 £; Nr. 61, 350 £. Von den Musikinstrumenten seien erwähnt: Die Theorbe, Nr. 71, 340 £; das Spinett, Nr. 379, 190 £. Die italienischen Bronzen erzielten in den besten Stücken üblich hohe Preise, so z. B. Nr. 130, eine bekleidete weib-

liche Statuette (Tintenfass), Riccio-Schule, 720 £; Nr. 297, Samson und die Philister, 680 £; Nr. 443, ein Bronzebecken, 1600 £. Von den plastischen Werken wurden die zwei Büsten von Bernini, Nr. 477 und Nr. 478, mit 700 £ bezahlt, Bernini's Gregor XV., Nr. 479, kam auf 650 £, desselben Medizäerbüsten, Nr. 480 und Nr. 481, auf 600 £. Besonderes Interesse hatte die Versteigerung der Bilder: für das Selbstporträt der Vigée-le-Brun, Nr. 484, wurden 620 £ gezahlt; für das Hauptstück der Sammlung, ein Bild von Paolo Uccello, 1450 £. Die zwei Cassone-Bilder, die dem Peselino zugeschrieben wurden, Nr. 492 und Nr. 493, kamen auf 1200 £, die Madonna des Botticini, Nr. 495, auf 310 £, und die Judith des Sandro Botticelli auf 1000 £. Im ganzen brachte die Auktion Bardini ca. 700000 M.

London. — Am 12. Juni verauktionierte *Christie* mehrere *Antiquitäten aus dem Besitze von Sir John Fowler.* Einen besonders hohen Preis erreichte ein Tafelaufsatz in Form eines Vogelkäfigs von getriebener Bronze. Die Plinthe enthielt figurenreiche Emails und Dekorationen von Altmeissener Porzellan sowie eine Musikvorrichtung, 52500 M. (A. Wertheimer). — Die *Bildersammlung des verstorbenen Mr. Christopher Sykes* wurde am *10. Juni durch Christie* für den Preis von 400000 M. verkauft. Das Porträt von Walter Scott, gemalt von Sir *J. Watson Graham,* kam auf 31500 M. (Hamilton). Hutchinson, 1777 Staatssekretär, von *Joshua Reynolds* gemalt, 26250 M. (Agnew). Die heilige Familie, von *Sandro Botticelli,* aus dem früheren Besitz des berühmten Archäologen Lapard, 23100 M. (Lesser). *Murillo,* Christus sein Kreuz tragend, aus der Kollektion des Grafen von Orford, 14700 M. (Gribble). *Hobbema,* Waldlandschaft, Fluss mit Mühle und einige Figuren, 13200 M. (Colnaghi & Co.). *Morland,* bäuerliche Scenerie, Wirtshaus, Ställe u. s. w., bezeichnet 1794, aus der „West-Sammlung“, 17850 M. (Maclean). *Raeburn,* Porträt von Mrs. Reid, 27320 M. (A. Wertheimer). *F. Bol,* Porträts von Quirinus Stercke und seiner Gattin Helena Eckhout, in schwarzer Tracht, bezeichnet und datiert 1658, 17000 M. (A. Wertheimer). *J. Opie,* Porträt von Mrs. Barlee, 12600 M. (Dowdeswell). Miss Earle, Pastellporträt von *J. Russell,* 15750 M. (Davis). *v. S.*

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstrasse 15.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 31. 27. Juli.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme,* Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg,* Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG.

II.

Von den Sammelausstellungen, die, wie wir schon in dem ersten Artikel (Kunstchronik Nr. 26) hervorgehoben haben, der Kunstausstellung dieses Jahres eine Bedeutung geben, die über den flüchtigen Reiz einer grossen Kunstschau hinausreicht, sind zwei dem Gedächtnis Verstorbener gewidmet. Die eine stellt sogar eine Art kunstgeschichtlicher Rettung oder Wiedererweckung dar, indem sie das gegenwärtige Geschlecht der Kunstfreunde mit einer grossen Zahl von Bildern des 1863 in Wien im Alter von 33 Jahren verstorbenen Tier- und Landschaftsmalers *Teutwart Schmitson* bekannt macht. In den Kreisen feinfühliger Sammler wird zwar schon seit geraumer Zeit auf Bilder seiner Hand, wenn sie auf Versteigerungen vorkamen, gefahndet. Aber aus solchen, immer nur vereinzelt auftauchenden Bildern konnte man sich keine richtige Vorstellung von seiner Bedeutung machen. Man hatte nur erfahren, dass er während seines Aufenthalts in Berlin, wo er die besten Jahre seines Schaffens zugebracht hat, wegen seines »wilden Naturalismus«, der sich ganz und gar nicht um die Gesetze einer schönen Komposition kümmerte, mehr Entsetzen als Verständnis und Zustimmung gefunden hatte, und es wird erzählt, dass selbst ein so feinsinniger und scharfblickender Mann wie Wilhelm Lübke nur Worte der Entrüstung für die Bilder Schmitson's gefunden haben soll. Nur wenige Kunstfreunde und Kritiker, unter ihnen Ludwig Pietsch, hatten ein offenes Auge für die starke koloristische Kraft und den unmittelbaren Natursinn, der in den Bildern steckte. Noch mehr als diesen ist uns jene Gegnerschaft und Feindseligkeit, die dem Künstler manche üble Stunde bereitet haben sollen, unverständlich. Er sah die Natur wie sie war mit eigenen, unbefangenen Augen und umgab das Gesehene mit einem warmen, goldigen Schimmer, der den meisten seiner Bilder sogar eine Wirkung verleiht, die wir heute beinahe »idealistisch« nennen möchten. Von dem Naturalismus, wie wir ihn heute verstehen, findet sich bei Schmitson keine Spur. Wir brauchen ihn trotzdem nicht mit dem Masse seiner Zeit zu messen, um seine relative Bedeutung herauszubekommen. Als Kolorist wird er in seinen Landschaften mit Rinder- und Pferdeherden, namentlich in denen aus der Puszta, immer das Behagen aller erregen, deren Sinne für das rein malerische Vergnügen geschärft sind, und in der Schilderung wild bewegter Scenen aus dem Leben der Pferde- und Rinderhirten sind ihm noch wenige Künstler, die sich auf Tiere und Landschaft so gut verstanden wie er, gleich gekommen.

Der zweite der Verstorbenen, an deren Schaffen wir durch eine Sammelausstellung erinnert werden, ist der Düsseldorfer *Carl Gehrts.* In unserer Zeit, wo das künstlerische Schaffen immer mehr in die Breite statt in die Tiefe geht, war er einer der bezeichnendsten Vertreter künstlerischer Massenarbeit. Er konnte eigentlich alles, und die staunenswerte Leichtigkeit seines Schaffens befähigte ihn, auch allen Anforderungen, die an ihn herantraten, zur Zufriedenheit seiner Auftraggeber zu genügen. Er ist niemals tief gewesen, er hat niemals einen Menschen ergriffen und erschüttert, aber er ist auch niemals langweilig gewesen. Er hat immer unterhalten, immer zur Heiterkeit gestimmt, und sein starker Schönheitssinn hat ihn auch bei grossen monumentalen Aufgaben zu einer äusserlichen Wirkung kommen lassen, die seinen Mangel an echter Grösse des Stils und an monumentalem Gefühl ver-

deckt. Es ist wohl allgemein anerkannt, dass von seinen Wandgemälden in der Düsseldorfer Kunsthalle nicht die grossen Darstellungen, die Hauptepochen der Kunstgeschichte, sondern die kleinen Lünetten, die die Geschichte der Kunst im Wechsel der Zeiten anmutig und geistreich schildern, den besten Teil seines Könnens enthalten.

Auf ein, wie es scheint, im wesentlichen abgeschlossenes Schaffen blicken wir auch in der Sonderausstellung von *Friedrich von Schennis*, der nach jahrelangem Aufenthalt in Düsseldorf jetzt in Berlin lebt und seine landschaftlichen Dichtungen meist nur noch durch die Radiernadel zur Anschauung bringt. Von den 25 Ölgemälden und Studien, die seine Ausstellung enthält, gehören wenigstens die datierten den siebziger und achtziger Jahren an, und die übrigen unterscheiden sich in Auffassung und malerischer Behandlung so wenig von jenen, dass sie schwerlich neueren Datums sein können. Schennis schlägt in seinen Landschaften, deren Motive teils aus den Parks französischer Königsschlösser (Versailles und Fontainebleau), teils aus der Umgebung Roms geschöpft sind, nur eine Tonart an: die melancholisch-elegische, die er aus der gegebenen Natur entwickelt und durch die Stimmung, meist die des Spätsommers oder des Herbstes zur Abendzeit, noch verstärkt. In den Parkbildern zeigt er uns die versunkene Welt des Rokoko, die grossen Bassins und Fontänen mit ihrer marmornen Götterwelt, in den italienischen Bildern eine düstere, verlassene und vernachlässigte Natur, deren einstige Herrlichkeit er uns teils durch frei erfundene, teils durch bekannte, in sie hineinkomponierte Baudenkmäler (Triumphbögen und Tempel) ahnen lässt. Alles ist auf diesen Bildern ins Grosse und Erhabene gesteigert, aber nicht durch die Komposition und die ihr untergeordnete, mehr oder weniger willkürliche Behandlung des Naturdetails, sondern durch die Farbe, die koloristische Stimmung, und dadurch unterscheidet sich Schennis von den Vertretern der sogenannten stilistischen oder historischen Landschaft, denen das wesentlich moderne Element der Stimmung fremd geblieben ist.

Einen umfassenden Rückblick auf ihr gesamtes Schaffen, soweit es sich in den Rahmen eines Saales spannen lässt, gewähren *Josef Scheurenberg* und *Hans Meyer*. Von seinen monumentalen Wandmalereien geschichtlichen Inhalts hat ersterer freilich nur zwei Entwürfe zu Wandgemälden im Berliner Rathause geboten. Aber der Schwerpunkt seines Schaffens liegt auch nicht in ihnen, sondern in seinen Bildnissen und Genrebildern, und von diesen enthält die Ausstellung eine stattliche Reihe, in der wir den Schüler Karl und Wilhelm Sohn's in den verschiedenen Stadien seiner Entwicklung von seiner letzten Düsseldorfer Zeit, vom Ende der siebziger Jahre bis auf die Gegenwart verfolgen können. Er ist einer von den wenigen älteren Künstlern, die ihre Vorurteilslosigkeit gegen alle Kunstrichtungen am besten dadurch zu bethätigen glauben, dass sie mit der Zeit mitgehen. In seinen neuesten Bildnissen zeigt sich Scheurenberg sogar als Anhänger jener modernen Richtung, der nichts so sehr verhasst ist als Unfreiheit und Peinlichkeit der malerischen Behandlung, und in einigen Studien von Bauernhöfen sehen wir, wie er mit den Mitteln des Impressionismus flüchtige, komplizierte Lichtwirkungen zu erhaschen sucht. Aber trotz dieser modernen Freiheit bleiben seine neuen Bildnisse an Wirkung weit hinter den älteren zurück. Flau und kreidig im Ton, flach und körperlos in der Modellierung ersetzen sie auch durch stärkere Lebendigkeit des Ausdrucks, durch grössere Tiefe der Charakteristik die äusserlichen Mängel nicht. Der redliche Wille, mit der modernen Richtung mitzugehen, ist nicht von einem entsprechenden Können getragen worden. Mit um so grösserer Freude wird man daher vor Scheurenberg's prächtigen Bildnissen aus den achtziger Jahren und seinen Genrebildern und Einzelfiguren (erste Kommunion, treues Geleit, Werbung und Maria mit den Engeln), besonders der herrlichen Mädchengestalt „Virginitas“ verweilen.

Hans Meyer ist bekanntlich nicht bloss Kupferstecher, sondern auch frei schaffender Künstler, der namentlich in einer Reihe von Totentanzbildern aus dem modernen Leben eine ebenso reiche Erfindungs- wie Gestaltungskraft offenbart hat. In einer Reihe von landschaftlichen Aquarellen aus Italien und Deutschland, von denen die ersten wohl bis in den Anfang der siebziger Jahre zurückreichen, während die Ansichten aus romantischen Winkeln süddeutscher Städte erst neuerdings entstanden sind, bewährt er sich auch als inbrünstigen Verehrer der Natur, der das Gesehene in schlichter, anspruchsloser Form, aber mit tiefer Empfindung, aufrichtig und treu wiedergiebt. Zu dieser Gattung treuer Naturschilderer, die ihre höchste Befriedigung darin finden, eine schöne Natur in ihrem besten Augenblick, in grösster Farbenpracht und hellem Sonnenglanz wiederzuspiegeln, gehört auch der Berliner *Carl Breitbach*. Er schöpft seine Motive jetzt meist aus Südtirol, aber nicht aus der Hochgebirgswelt des Landes, sondern aus seinen Dörfern und von seinen Landstrassen, wo er die Bewohner in ihrem stillen Wirken fern vom Touristentreiben beobachtet. In diesen einsamen Gegenden hat er auch die Modelle zu seinen prächtigen Studienköpfen gefunden, die in ihrer energischen Charakteristik an Knaus und Defregger erinnern. Auch *Ernst Hausmann* zeigt in seiner Sammelausstellung von Studien (meist aus Sicilien), dass er zur Zeit, als er diese Landschaften, Strassenbilder, Innenräume und Figuren malte, noch der „alten“ Schule mit ihrem schönen warmen, gern ins Goldige spielenden Ton und ihrer kräftigen Zeichnung und

Modellierung angehörte. In neuerer Zeit hat er sich dagegen der modernen Richtung angeschlossen, ohne jedoch auf irgend einem Gebiete festen Fuss gefasst zu haben, obwohl er sich in Symbolismus, Mysticismus und Naturalismus — diese Schlagworte drücken hier wirklich die Sache aus — versucht hat.

Der Marinemaler *Hans Bohrdt* hat ein doppeltes Gesicht. Er malt Haupt- und Staatsaktionen, die sich in alten Zeiten auf hoher See ereignet haben, mit der Genauigkeit eines Archäologen in allen Einzelheiten, in den abenteuerlichen Bildungen alter Kriegsschiffe, ihren schwerfälligen Manövern und ihrer romantisch-heldenhaften Führung und Entscheidung des Kampfes, und in seinen unmittelbar nach der Natur erhaschten Guaschestudien weiss er mit ungewöhnlicher Sicherheit auch die leisesten Regungen der Atmosphäre bei leichtem oder schwerem Seegang, bei dichtem Nebel oder bei mässiger Bewölkung festzuhalten und für koloristische Wirkungen ergiebig zu machen. In gleicher Richtung arbeitet auch der Orientmaler *Max Rabes,* der das Glück hat, zur Zeit in Berlin, wo die Orientmalerei seit sechzig Jahren immer in hoher Blüte gestanden hat, ohne Nebenbuhler zu sein. In seinen Architekturen, Strassenbildern, Charakterstudien und Genrescenen hat er bisher meist nur auf das Gegenständliche gesehen, und es ist ihm auch gelungen, gerade in Genrebildern und Rassetypen dem koloristischen Glanz und der kraftvollen Charakteristik des unvergesslichen Wilhelm Gentz nahe zu kommen. Auf seiner letzten Studienreise, der Palästinafahrt, die er im vorigen Jahre im Gefolge des deutschen Kaiserpaares mitgemacht, hat er aber auch den Reiz der Stimmung schätzen gelernt, soweit man bei einer glühenden Sonne, unter der eigentlich nur der aufgewirbelte Staub die Lichtwirkungen zum Wechsel bringt, von Stimmung reden kann. Was er neben älteren Studien von dieser letzten Reise in seiner Sammelausstellung zur Schau gebracht hat — den Einzug des Kaiserpaares in Jerusalem, die Truppenrevue in Damaskus u. a. m. —, ist teils nur flüchtige Skizzenarbeit, teils unfertig oder doch feinerer Ausführung bedürftig, und ausserdem verdankt es seine Hauptwirkung dem Gegenstande. Aber diese offiziellen Schildereien sind in der Entwicklung eines Künstlers Nebensache. Die wichtigste Frage ist, ob er aus diesen Studien für seine Kunst etwas Dauerndes, in die Ferne Wirkendes gewonnen hat, und das wird uns Rabes in den nächsten Jahren zeigen müssen. —

Ende Juni hat die Berliner Ausstellung noch einen ungemein wertvollen Zuwachs durch die Kollektiv-Ausstellung österreichischer Künstler erhalten, die erst nach Schluss der Frühjahrsausstellung im Wiener Künstlerhause frei geworden ist. Da die Auswahl für Berlin mit grossem Geschick und mit feinem Geschmack getroffen worden ist, müsste sich eine eingehende Würdigung dieser Abteilung zu einer Charakteristik des jetzigen Standes österreichischer Malerei ausdehnen, die wir uns im Rahmen eines Ausstellungsberichtes versagen müssen. Aber soviel muss hervorgehoben werden, dass die österreichische Abteilung sowohl in ihrer Anordnung wie in ihren Einzelheiten, namentlich durch das von gewaltiger dramatischer Kraft erfüllte Kolossalbild „Furor teutonicus" von dem Serben *Paul Joanowits,* durch die Bildnisse von *L. Horowitz, Julius Schmid, Carl Fröschl* und *A. von Kossak,* durch die Genrebilder von *Hans Temple, Leopold Burger, J. N. Geller, D. A. Goltz, G. A. Hessl* und *Franz Thieme* und die prächtigen Landschaften von *A. Schäffer, E. von Lichtenfels, Ditscheiner, Ribarz, Darnaut, Tina Blau, E. Ameseder* und *Alfred Zoff* in Berlin einen starken Eindruck gemacht hat. Unsere Künstler könnten namentlich aus den Genrebildern und Landschaften viel lernen, Technisches und Geistiges. Besonders wünschen wir ihnen, dass sich an dem Beispiel der Österreicher ihr Heimats- und Volksgefühl wieder etwas kräftige. Am meisten aber empfehlen wir den deutschen Bildhauern das Studium der herrlichen Medaillen und Plaketten von *Anton Scharff, Franz Pawlik* und *Stefan Schwarz.* Nach dem traurigen Ausfall der Konkurrenz um die Taufmedaillen wirkt der Anblick dieser köstlichen, phantasievollen Erzeugnisse der Kleinplastik, in denen ein scheinbar unerschöpflicher Reichtum der Erfindung durch feines Stilgefühl Gestalt gewonnen hat, auf uns doppelt beschämend! *ADOLF ROSENBERG.*

BÜCHERSCHAU.

Madonna Sistina. Eine Monographie von Dr. *Ludwig Jelinek.* Dresden-A. 1899. Kommissionsverlag von H. Floessel's Buchhandlung (Robert Peter).

Die Broschüre „Madonna Sistina" eines Herrn Dr. Jelinek, der darin zu beweisen sucht, dies weltberühmte Bild sei kein Original von der Hand Raffael's, sondern nur eine schlechte Kopie, ist, was ihren sachlichen Teil betrifft, an verschiedenen Stellen, so vor allem von Dr. Paul Schumann im „Dresdn. Anz." Nr. 168 und auch sonst als eine durchaus dilettantische und anmassende, nur auf Sensation berechnete Unternehmung gebührend gekennzeichnet worden, deren Behauptungen ebenso unklar wie beweislos sind. Die Art, wie hier über die Qualitäten des Bildes, seine Stellung in der Kunstgeschichte und die Grundidee seiner Entstehung gesprochen wird, ist so ausserordentlich — naiv, dass sich der Verf. das Recht auf eine ernste Kritik eigentlich schon von vornherein verwirkt hat. (Vgl. auch Dr. E. Haenel's Aufsatz: „Der jüngste Angriff auf die Madonna Sistina" in der „Leipz. Zeitung" v. 8. Juli, Abendblatt.) Die allerschärfste Zurückweisung indes, auch an dieser Stelle, gebührt den Angriffen, die der Verf. auf die Verwaltung der Kgl. Gemäldegalerie in Sachen der Erhaltung des Gemäldes macht. Karl Woermann's bekannter Aufsatz in der „Kunst für Alle", 1894, entzieht den unerhörten, jeder faktischen Begründung entbehrenden Beschuldigungen des Verfassers von vornherein den Boden. Dass für die Erhaltung der Kunstschätze gerade in dieser Sammlung in vorbildlicher Weise gesorgt

wird, ist nicht nur in Fachkreisen von jeher anerkannt worden, sondern wird auch dem grossen Publikum stets bewusst gewesen sein. Herrn Jelinek's Behauptungen richten sich übrigens von selbst, wenn wir hören, dass u. a. gerade die Bilder, die er als durch falsche Restaurierung völlig verdorben hinstellt, von des Restaurators Hand *überhaupt noch nicht* berührt worden sind. Zu bedauern ist bei solchen Anlässen nur, dass derartige in ein wissenschaftliches Gewand gehüllte Machwerke in die Hände des grossen Publikums gelangen und deshalb von uns nicht so ignoriert werden können, wie sie es verdienen! *E. H.*

NEKROLOGE.

Dresden. — Am 2. Juli starb hier im Alter von 55 Jahren der Landschaftsmaler *Paul Jacoby.* Geboren in Dessau, studierte er erst unter A. L. Richter an der Dresdener Akademie, später unter A. Achenbach in München. In den achtziger Jahren liess er sich in Dresden nieder. Er malte schon ziemlich früh mit modernem Auge, fand aber nur wenig Anerkennung. Ein Bild von ihm sieht man gegenwärtig auf der Deutschen Kunstausstellung in Dresden. *H. W. S.*

London. — Mitte Juni verstarb in Norbiton der 1815 geborene Holzschneider *Henry Duff Linton,* der als der letzte Repräsentant einer Schule gelten kann, welche in wirklich alter Manier bemüht war, den Holzschnitt auszuführen. Er war mit seinem jüngeren Bruder James und Orrin Smith bis 1842 geschäftlich verbunden zur Herstellung der nötigen Holzschnitte für die „Illustrated London News". Ebenso arbeitete er 1855 mit seinem Bruder für das Blatt „Pen and Pencil". ♂

London. — Am 19. Juni verstarb hierselbst der Maler *Edward Blount Smith,* der sich zuerst dem Rechtsstudium in Cambridge gewidmet hatte, und alsdann vor etwa 30 Jahren seine Laufbahn als Rechtsanwalt aufgab, um sich vollständig der Kunst zu widmen. Er beschäftigte sich hauptsächlich mit italienischen und meistens mit landschaftlichen Sujets, die sich durch Naturwahrheit vereint mit zarter Poesie auszeichnen. Der Verstorbene stellte in der Royal Academy, in der Grosvenor Gallery und in der New Gallery aus. ♂

WETTBEWERBE.

Altona. — Nach dem *engeren Wettbewerb für die Ausschmückung des Festsaales im Rathause mit Wandgemälden* ist Professor Ludwig Dettmann in Charlottenburg mit der Ausführung derselben beauftragt worden. -u-

Köln. — Zu dem *Wettbewerbe für ein Kaiserin Augusta-Denkmal* wurden 14 Entwürfe eingeliefert. Es erhielten die beiden ersten Preise (1500 und 1000 M.) die Bildhauer *Stockmann* und *Dornbach* und der Architekt *Kirsch,* sämtlich in Köln, während der dritte Preis (500 M.) dem Bildhauer Professor *E. Herter* in Berlin zuerkannt wurde. -u-

Hamburg. — Das *Preisgericht des Wettbewerbes für die Wandgemälde des Rathaussaales* hat keinen ersten Preis vergeben, sondern die zur Verfügung stehende Summe von 20000 M. in vier zweite Preise von je 3000 M. und vier dritte Preise von je 2000 M. geteilt. Zweite Preise erhielten: Prof. *Ferd. Keller*-Karlsruhe, *G. A. Closs*-Stuttgart, Prof. *Friedrich*-Berlin und *Zick*-Berlin; dritte Preise: Prof. *Duepke*-Hamburg, *J. Voss*-Berlin, Prof. *L. Dettmann*-Berlin und *Otto Marcus.* 68 Entwürfe waren eingelaufen.

DENKMÄLER.

⊙ Das *Standbild des Grossen Kurfürsten,* das Professor *Fritz Schaper* für die diesem Herrscher gewidmete Anlage in der Siegesallee in Berlin geschaffen hat, wird auf Befehl des Kaisers in Bronze gegossen auch in *Bielefeld,* und zwar im Burggarten auf dem Sparenberge zur Aufstellung gelangen. Es ist ein Geschenk des Kaisers an die Stadt. Schon bei den Besuchen des Kaisers in der Werkstatt des Künstlers hatte er zu wiederholten Malen seine hohe Befriedigung über diese Schöpfung ausgesprochen, und in dem Telegramm, in dem er der Stadt Bielefeld von seiner Schenkung Kunde gegeben hat, bezeichnet er die Statue als „hervorragend gelungen".

Leipzig. — Die *Grundsteinlegung zum Völkerschlachtdenkmal* ist für den 18. Oktober 1900 vorgesehen. Bis dahin sollen die Erdarbeiten und die Betonfundamente fertig sein. Die Gesamtkosten sollen rund eine Million Mark betragen. -u-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Leipzig. — Dem *Jahresbericht des Kunstgewerbe-Museums für 1898* entnehmen wir folgendes: Das Verhalten des Museums zu der modernen Richtung zeigte sich besonders in den wechselnden Ausstellungen. Kein Zweig des Kunstgewerbes ist unberücksichtigt geblieben, und sowohl einheimische wie ausländische Erzeugnisse gelangten zur Ausstellung. Einige derselben wurden überhaupt zum erstenmal dem Publikum vorgeführt, um dann von Leipzig aus ihren Rundgang durch die anderen Museen anzutreten. — Das Museum kann lediglich als Mittelsperson zwischen dem Publikum und den Gewerbetreibenden gelten. Von diesen beiden Faktoren hat aber gerade der kaufkräftigere Teil des Publikums sich noch so teilnahmslos verhalten, dass es nicht möglich war, die für die Gewerbetreibenden erhoffte materielle Förderung zu erzielen und es so ihnen zu ermöglichen, in erfolgreichen Wettbewerb mit den in Wien, München, Berlin, Dresden und Stuttgart unter günstigeren Bedingungen wirkenden Kunsthandwerkern einzutreten. Von der Bestellung sogenannter Ausstellungsstücke, d. h. von Gegenständen, die am Ort lediglich für das Museum angefertigt werden, wurde nicht nur wegen mangelnder Mittel abgesehen, sondern auch weil die bei anderen Museen und Ausstellungen gemachten Erfahrungen das Bedenkliche solcher Versuche nicht zu heben vermocht haben. Man darf bei derartigen sehr kostspieligen Unternehmungen nicht ausser acht lassen, dass bis jetzt fast in allen kunstgewerblichen Museen und besonders in Deutschland die aus Anlass der letzten Weltausstellungen gemachten Ankäufe moderner Arbeiten sich als verfehlt erwiesen haben, und dass dieser grosse Aufwand von Mitteln nur die Füllung der Depots und Lagerräume bewirkt hat. Immerhin ist bei der zunehmenden Ausbildung des Gewerbes und der sich endlich auch in Deutschland steigernden Anteilnahme der Künstler zu hoffen, dass die nächsten Jahre auch nach dieser Richtung hin eine Erweiterung des Wirkungskreises des Museums gestatten werden, zumal wenn auf die thätige Hilfe und Anteilnahme der Privaten und der öffentlichen Institute gerechnet werden darf. Es wird dann Aufgabe des Museums sein, die Bemühungen der Kunsthandwerker durch Ausstellung, ausnahmsweise auch durch Erwerbung geeigneter Modelle zu unterstützen, und durch die Vermittlung von Aufträgen zu selbständigen Leistungen anzuregen, wie das jüngst dank der regeren Teilnahme des kaufkräftigen

Publikums in Wien mit Erfolg versucht worden ist. — Die Stadt Leipzig hat für das Grassi-Museum einen Vermehrungsfonds von 100000 M. begründet, der zu gleichen Teilen dem Kunstgewerbe-Museum und dem Museum für Völkerkunde zu gute kommen soll. Durch wichtige Ankäufe wurde besonders die Stoffsammlung und die Abteilung der Porzellane und Möbel vermehrt. -u-

Aachen. — Das *Suermondt-Museum* hat eine *Sonderausstellung von modernen Bronzen und Metallarbeiten* veranstaltet, welche in etwa 700 Nummern, vielleicht zum erstenmal, einen Überblick über die gegenwärtige blühende Entwicklung dieses Kunstgebietes gewährt. München mit Franz Stuck, Maison, Burger-Hartmann, H. E. v. Berlepsch, den „Vereinigten Werkstätten" steht obenan durch künstlerische Gediegenheit und individuelle Schärfe in der Behandlung des Materials. Auch die Begas-Schüler, Dresdener und Nürnberger Künstler und Erzgiessereien haben vortreffliche Stücke eingesendet. Wien ragt durch prächtige Plaketten und Medaillen hervor und wetteifert darin mit Charpentier, Dupuis, dem Utrechter Begeer und dem Brüsseler Lagae. Die modernste französische Bronzeplastik vertreten Valgren und Desbois, natürlich fehlt auch Meunier nicht. Die elegante Salonware aus den Werkstätten Barbedienne's und der Société des Bronzes ist in reicher Fülle, meist aus Aachener Privatbesitz, zur Verfügung gestellt. — In der ständigen Ausstellung moderner Kunstwerke hat Alexander Frenz neben einigen grösseren Gemälden eine Reihe von Handzeichnungen, Lithographien und Radierungen zu einem seine Eigenart besonders charakterisierenden Ganzen vereinigt. Gleichzeitig wird ein ganzer Saal des Museums von dem Karlsruher Künstlerbunde in Anspruch genommen, welcher bekanntlich der Originallithographie besondere Aufmerksamkeit zuwendet. Die sehr bemerkenswerte Sammlung, in der Kallmorgen, Graf Kalkreuth, H. v. Volkmann, Poetzelberger, Langhein, Kampmann u. a. mit ihren neuesten Blättern vertreten sind, soll später auch an anderen Orten ausgestellt werden.

Weimar. — Dem *Grossherzog von Sachsen* wurde zu seinem 80. Geburtstage von Werken früherer und gegenwärtiger Künstler Weimars eine Sammlung gestiftet, deren würdige Aufstellung dem Grossherzog ganz besonders am Herzen liegt. Nachdem sich verschiedene Pläne als nicht ausführbar erwiesen, ist nunmehr ein neben der Grossherzoglichen Kunstschule gelegenes Gebäude für diesen Zweck zur Verfügung gestellt worden. Mit den Vorarbeiten für den nötigen Umbau ist bereits begonnen worden; zwei Säle mit Oberlicht und einer mit Seitenlicht werden die für die Kunstschule wichtige historische Sammlung aufnehmen. Die interessante kleine Galerie, welche aus ca. 150 Kunstwerken besteht, wird noch im Laufe dieses Jahres der Öffentlichkeit übergeben werden. -u-

⊙ Auch die zweite Hälfte des friesartigen, dekorativen Gemäldes *„Die Jagd nach dem Glück"* von *Franz Stuck*, das von der Ausschmückungskommission des Reichstages bekanntlich abgelehnt worden ist, ist im Berliner Künstlerhause ausgestellt worden. Wenn wir die Absicht des Künstlers recht verstanden haben, sollen die in das ornamentale gotisierende Rankengewinde verflochtenen Figuren die erfolgreichen, ihres Besitzes sich erfreuenden Glücksjäger darstellen. Von links nach rechts schreitend, sehen wir zunächst einen auf dem Rücken liegenden, bocksfüssigen Satyr, der in ein goldenes Horn stösst, und in seiner Nähe zwei mit Früchten spielende Panisken, als nächste Gruppe ein Liebespaar: ein Jüngling in reicher mittelalterlicher Tracht, der eine Jungfrau umfasst, die sich zärtlich zu ihm herabbeugt, während rechts Amor einen Pfeil abschiesst, dann eine Mutter mit einem Kinde auf dem Arm, der ein Knabe auf einem Steckenpferde voraufreitet, während drei andere noch an dem Kleide der Mutter hängen. Der nächste in der Reihe ist ein Ritter von Falstaffartigem Umfang, der auf dem Rücken liegend behaglich seinen Humpen leert, und den Schluss bildet ein Geizhals, der unter seinem schwarzen Mantel einen Geldbeutel verbirgt. Das nackte Liebespaar, von dem in der Presse vielfach die Rede war und das den besonderen Ingrimm des Herrn Dr. Lieber erregt haben soll, ist also auf dem ganzen Friese nicht vorhanden. Nachdem jetzt ein Urteil über das ganze Werk gestattet ist, muss leider gesagt werden, dass Stuck darin nicht das Beste seines Könnens geboten hat. Er konnte es aber auch nicht geben, da er durch die Einfügung von zwei Reihen grosser Städtewappen übereinander in die ornamentale Komposition in der Entfaltung seiner künstlerischen Kraft stark gehemmt war. In der Absicht, humoristisch zu wirken, ist er bisweilen in die Karikatur geraten, und hier und da stören Flüchtigkeiten, die grösser sind, als sie selbst bei einer dekorativen Arbeit zulässig sind. Was der Malerei aber am meisten zum Nachteil gereicht, ist die unerfreuliche koloristische Wirkung.

A. R. Professor *Werner Schuch*, der bekannte Landschafts- und Geschichtsmaler, hat nach mehrjährigem Aufenthalt in Dresden und nachdem er das letzte Jahr in Frankreich zugebracht, seinen Wohnsitz wieder in Berlin genommen. Als die Früchte seiner Thätigkeit in diesem letzten Jahre, während dessen er auch Studienreisen nach dem Süden bis nach Nordafrika gemacht hat, hat er bei *Eduard Schulte* in Berlin zehn Landschaften aus der Bretagne, Italien und der Schweiz ausgestellt, die schöne Beweise von der Kraft und dem Reichtum geben, zu denen sich sein koloristisches Können durch die Erweiterung seines Studienfeldes entwickelt hat. In der Schilderung nordischer Natur, besonders der einsamen Heidelandschaft bei herbstlicher Stimmung, war er schon früher ein Meister gewesen, und daran erinnern uns von den neueren Bildern besonders ein „Dolmen" (Hünengrab) an der Küste der Bretagne und eine zweite bretonische Strandlandschaft nach dem Sturm. Fesselt uns hier besonders die ernste Grösse der Auffassung, so erfreut uns an den sicilianischen Landschaften mit den wild zerklüfteten, hochaufsteigenden Ufern die plastische Kraft der Darstellung im Verein mit der grossen Virtuosität in der Wiedergabe der grellen Sonnenlichtwirkungen in der heissen Luft und auf dem Meeresspiegel. Schuch hat in diesen Landschaften gezeigt, dass sich sorgfältige Durchführung der einzelnen Züge eines Naturporträts mit voller Freiheit der malerischen Behandlung sehr wohl vereinigen lässt.

⊙ Der *Deutsche Kunstverein* hat auf der grossen Berliner Kunstausstellung für seine Verlosung folgende Ankäufe gemacht: „Alte Stadt", Ölgemälde von *Eugen Kampf* in Düsseldorf, „Interieur", Ölgemälde von *Jeanna Bauck* in Berlin, „Vaterfreuden", Bronzegruppe von *Arthur Lewin-Funcke* in Charlottenburg, und sechs Exemplare des Farbenholzschnittes nach Lorenzo di Credi von *Albert Krüger*. Auf der Ausstellung der Berliner Secession wurden vom Kunstverein erworben: Ein Ölgemälde „Blumen" von *Otto Heinrich Engel* in Berlin, „Norddeutsche Landschaft mit Viehherde" von *Oskar Frenzel* in Berlin und „Herbstanfang" von *Hans von Volkmann* in Karlsruhe, die Aquarelle „Mondnacht" von *Ludwig Dettmann* in Charlottenburg und „Badende Knaben" von *R. Dammeier* in Berlin, und die Bronzen „Junger Löwe" von *A. Gaul* in Wilmersdorf und „Porträtstatuette" von *Fritz Klimsch* in Charlottenburg. Als

Vereinsgabe für 1899 ist, wie schon früher mitgeteilt wurde, ein Schabkunstblatt von *Franz Börner* nach Böcklin's Gemälde „Des Hirten Klage" in der Schack'schen Galerie bestimmt worden.

Auf der *grossen Berliner Kunstausstellung* sind vom Staate an plastischen Werken angekauft worden die kleine Gipsgruppe „Nach dem Kampfe" von *Hermann Hosaeus* in Charlottenburg (ein nackter Reiter mit antikem Helm, der sein Ross tränkt) und zwei kleine Tierstudien „Kalb" und „Liegende Kuh" von Freiherrn *Ernst von Hayn*, dessen künstlerische Bedeutung weiteren Kreisen erst jetzt, nach seinem kürzlich erfolgten Tode, bekannt geworden ist. Er soll die Kunst — er lebte zuletzt als Kammerherr in Darmstadt — nur als Dilettant betrieben haben; aber seine Tierstudien — ausser Stieren, Kühen und Kälbern auch eine Gruppe von Dachshunden — beweisen, dass er mit scharfer und liebevoller Beobachtung der Natur auch eine volle Beherrschung der plastischen Ausdrucksmittel, besonders eine aussergewöhnliche Feinheit der Modellierung und grosse Lebendigkeit der Darstellung verband.

Görlitz. — Kunstausstellung und Ruhmeshalle. Der „Kunstverein für die Lausitz" hat seine diesjährige Gemäldeausstellung in den für solche Veranstaltungen ausserordentlich geeigneten oberen Räumen der am Friedrichsplatz (Prager Vorstadt) neuerbauten Baugewerkschule eröffnet. Leider muss festgestellt werden, dass die diesmaligen günstigen äusseren Verhältnisse der Ausstellung in Verbindung mit ihren hervorragenden Darbietungen das Interesse *weiterer* Kreise der Bevölkerung nicht zu wecken im stande gewesen sind. Ein verschwindend geringer Bruchteil selbst der höheren Stände nimmt die Gelegenheit wahr, sich alle zwei Jahre für geringste Kosten eine sorgfältig zusammengestellte Reihe älterer und moderner Bilder (diesmal etwa 250 Nummern) anzusehen und so wenigstens einigermassen mit der Entwicklung der Malerei in Fühlung zu bleiben. Diese sich leider immer wiederholende Thatsache kommt natürlich auch in den Kassenabschlüssen des Vereins zum Ausdruck, wie z. B. der jetzt herausgegebene die Kosten der letzten Ausstellung auf 1597 M. beziffert, ihren Ertrag auf 454 M.! Ohne die hochherzige Beihilfe der Stände der preussischen und sächsischen Oberlausitz (25 und 10 Aktien) und zweier Gönner aus Privatkreisen (11 und 10 Aktien) würde der Kunstverein überhaupt nicht bestehen können. Das ist für eine reiche Landschaft wie die Lausitz mit ihrer etwa 80000 Seelen zählenden, wohlhabenden Hauptstadt Görlitz gewiss eine nicht nur betrübende, sondern auch beschämende Thatsache. Künstlerisch ist die Ausstellung, wie erwähnt, durchaus gelungen. Einen besonderen Anziehungspunkt der Ausstellung müsste unseres Erachtens nach auch das Modell der „Oberlausitzer Ruhmeshalle mit Kaiser Friedrich-Museum" bilden, deren Bau dem Architekten H. Behr von der hiesigen Baugewerkschule auf Grund seines preisgekrönten Entwurfs übertragen ist, und die nach Fertigstellung infolge ihrer wundervollen Lage dem aufblühenden Stadtteil des rechten Neisse-Ufers zweifellos ein künstlerisch vornehmes Gepräge geben wird. *v. Gr.*

KUNSTHISTORISCHES.

Bremen. — Altertümliche Malereien im Dom zu Bremen sind, wie wir den „Bremer Nachr." entnehmen, gelegentlich der Wiederherstellung des Baues in den Scheitelkappen des Netzgewölbes über dem nördlichen Seitenschiff aufgefunden worden. Bis jetzt ist nur ein kleiner Teil der Felder freigelegt, doch ist zu vermuten, dass alle 80 entsprechenden Kappen gleichartige Malereien enthalten. Das betreffende Gewölbe ist 1520 vollendet worden, und unmittelbar darauf, müssen jene Bilder entstanden sein, deren Wert und deren Erhaltungszustand in jener Mitteilung als vortrefflich geschildert werden. Die Zahl der unberührten Wandmalereien aus dieser Zeit, die Deutschland noch besitzt, ist nicht so gross, als dass nicht jeder Zuwachs müsste willkommen geheissen werden. -u-

VOM KUNSTMARKT.

London. — Die am 29. Juni beendete *Versteigerung der „Marlborough-Gems"* bei Christie[1]) erzielte einen Erlös von 696466 M. Das Interesse des ersten Auktionstages konzentrierte sich namentlich auf zwei Nummern: Eine sehr grosse Camee, deren Abmessungen sie schon allein zum Range eines Bildhauerwerks zu erheben geeignet war. Ein gewaltiges Medusenhaupt ist hier in Relief dargestellt und aus einem translucenten Chalcedon herausgearbeitet. Dieses interessante Kunstobjekt wird verschiedentlich der Epoche Trajan's oder Hadrian's, von einzelnen Kennern aber auch der Macedonischen Epoche griechischer Kunst zugeschrieben, 37000 M. (C. Davis). Das andere besonders wertvolle und bekannte Stück der Sammlung bildete die Camee, auf der der Hochzeitszug des Eros mit Psyche dargestellt ist. Das Sujet wurde von Bartolozzi, Tassie und Stosch in Kupferstich übertragen, aber am besten bekannt ist der Gegenstand durch die Reproduktion Wedgwood's geworden. Der Antiquitätenhändler Ready erstand das Kunstwerk für 40000 M. Bei anderen bedeutenden Arbeiten stellten sich die Preise wie folgt: Ein bartloser Jupiter, ganze Figur, Camee, 1220 M. (Whelan). Jupiter Serapis, 1000 M. (Davis). Eine Onyx-Camee, die Köpfe Jupiter's und Hera's, 640 M. (Davis). Eine römische Camee, Kaiserepoche, Sardonyx, Ganymed mit dem Adler, 1470 M. (Whelan). Ceres und Triptolemus, Onyx, 1680 M. (Whelan). Ceres, Hochrelief in Amethyst, 1600 M. (Dayis). Eine bekränzte Büste des Apollo, Camee, Sardonyx, 1100 M. (Whelan). Die Schmiede des Vulkan, italienisch, Intaglio, Carneol, 1350 M. (Goldschmidt). Intaglio auf Saphir, das Haupt der Medusa, eine schöne altrömische Arbeit, 2100 M. (Whelan). Die Meduse, Onyxcamee, 3000 M. (Whelan). Der Kopf der Venus im Profil, schöner Sardonyx in Goldfassung, 5250 M. (Rathbone). Eine antike Camee in Renaissancefassung, der Kopf eines Kindes, 13020 M. (White). Eine Gruppe von Delphinen und Kupidos, Onyx in emailliertem Goldrand, 14700 M. (Ready). Hermes, ein schönes griechisches Intaglio aus dem 3. Jahrhundert v. Chr., 1470 M. (Ready). Ein Intaglio auf gelbem Sardonyx, Merkur darstellend, 3500 M. (Ready). Die Tageseinnahme betrug für 177 Nummern 178160 M. — Am zweiten Auktionstage kamen 185 Nummern zum Verkauf, die einen Erlös von 118032 M. brachten. Das bemerkenswerteste Stück war ein Intaglio in Carneol, Jupiter mit dem Adler, Merkur, Mars und Neptun darstellend, 18000 M. (Ready). Eine antike Camee, Omphale, von Karl V. an Papst Clemens VII., und von diesem an Piccolomini in Siena, geschenkt, 9660 M. (British Museum). Ein Intaglio, Sardonyx, Bacchus und Ariadne, 1440 M. (Ready). Eine Camee mit bacchanalem Sujet, Sardonyx, 7600 M. (Robinson). Der Kopf des Hundes Sirius, Intaglio, 2200 M. (Ready). Diomedes und Ulysses, Sardonyx, Intaglio, eine Arbeit aus der Zeit Hadrian's, 3700 M. (Ready). Eine Camee, Laocoon, 17. Jahrhundert, 6700 M. (Ready). Aurora, Jaspis-Intaglio, 7000 M. (Ready). Camee, Alexander d. Gr.,

1) Siehe Kunstchronik Nr. 25.

Relief, 3300 M. (Cutter). — Der dritte Tag hatte für 182 Nummern einen Ertrag von 312462 M. aufzuweisen. Mr. Whelan bot im Auftrage des British-Museum, und Mr. Ready hauptsächlich für Boston, sowie für andere amerikanische Kunstinstitute und Liebhaber. Ein Onyx mit unbekanntem Porträt, für Lucius Verus angefertigt, 14000 M. Eine Camee, einen Kopf darstellend, geschnitten von Alessandro Cesati il Greco, von dem Vasari sagt, dass dies Kunstwerk zu seinen besten Arbeiten gehöre, 6000 M. Die beiden letzten Objekte gingen in den Besitz des British-Museum über. Eine Camee, Augustus als Gottheit darstellend, aus der Kaiserzeit stammend, 47000 M. (C. Davis). Das Porträt Claudius Caesar's in Sardonyx geschnitten, 75000 M. (Davis). Die Porträts von Didius Julan und Manlia Scantilla, in Sardonyx graviert, 60000 M. (Whelan). Eine Camee, Brustbild der Livia, 2100 M. (Whelan). Livia und der junge Tiberius, grüner Türkis, aus der Kaiserzeit stammend, 6600 M. (Ready). Der Kopf der Agrippina mit Lorbeerkranz, Kaiserzeit, 7400 M. (Whelan). Claudius, wahrscheinlich ein Zeitporträt, in Sardonyx geschnitten, 2000 M. (Whelan). Ein Sardonyx, enthaltend das Porträt von Andrea Carafa, Grafen von Sanseverino, Vicekönig von Neapel 1525—26, in durchbrochener Goldfassung, 6200 M. (Rathbone). Marciana, die Schwester Trajan's, gelber Chalcedon, aus der „Medina-Sammlung", eine vorzügliche Arbeit, 12400 M. (Whelan). Ein ausgezeichnetes Porträt des Commodus, Camee, 6400 M. (Cutter). Julia Domna, Brustbild, Beryll, 2000 M. (Cutter). Porträt der Julia Paula, Sardonyx, wahrscheinlich ein Zeitporträt, 8400 M. (Whelan). — Am vierten Auktionstage wurde durch eine Einnahme von 87812 M. das Gesamtergebnis auf 696466 M. gebracht. Von dem letzten Besitzer, Mr. Bromilow, war diese Sammlung vor 24 Jahren auf der Auktion bei Christie für 735000 M. en bloc erworben worden. Die besten Nummern des Tages waren folgende: Porträt der Junia Claudia, 2100 M., Intaglio in Rubin, Porträtkopf nebst Inschrift, aus der hervorgeht, dass es sich um ein Petschaft Karls V. von Frankreich handelt. Diese Vermutung wird durch ein Inventarverzeichnis aus dem Jahre 1379 verstärkt, 5200 M. (Whelan). Porträt Philipps II., in Sardonyx, 2205 M. (Whelan). Heinrich IV. von Frankreich, Porträt, in Saphir, 2100 M. (Whelan). Zeitporträt von Maria Stuart, Camee in Onyx, in blau emailliertem Goldmedaillon, 2205 M. (Rathbone). Kardinal Mazarin, Camee in Sardonyx, aus der Sammlung des Grafen von Bessborough, 840 M. Camee, Porträt von Diana von Poitiers, 2100 M. (White). Camee in Onyx, Horatius Cocles verteidigt die Brücke, ein Meisterwerk durch die vielen, mit peinlichster Genauigkeit dargestellten Figuren, 3800 M. (Davis). Ein Krieger, Hochrelief in Onyx, aus der Medina-Sammlung, 7140 M. (C. Davis). Ein Löwe, Intaglio in Hyacinth, aus dem früheren Besitz Papst Clemens' V., 1300 M. (Ready). ♂

Paris. — In den letzten Wochen haben hier so viele grosse Versteigerungen stattgefunden, dass wir nur über die allerwichtigsten berichten können. Das grösste Ereignis war die Versteigerung des Nachlasses des Fürsten von *Talleyrand*, Valencay und Sagan bei Georges Petit, die in vier Tagen (29. Mai bis 3. Juni) 1480017 Frks. einbrachte. Hauptsächlichste Preise (in Frks.): Gérard, Bildnis Napoleons I., 16500. — van der Helst, Frauenporträt, 24000. — Aug. Kauffmann, Mädchen mit einem Rosenkorbe, 5600. — Largillière, männliches Porträt, 20900. — Seb. del Piombo, Christoph Columbus (grosses herrliches Brustbild) 30000. — Nattier, Porträts der Herzogin von Châteauroux und der Marquise von Flavacourt, je 17500. — Prud'hon, Porträt Talleyrand's (1809) 25500. — A. de Vries, männliches Porträt, 9000. — Bosio, Marmorbüste desselben, 40100. — Canova, Paris (Büste) 12000. — Houdon, Büste Molières, 49000, Büste La Fontaines 30000. — Zwei grosse chinesische Vasen mit Bronzedekor des 18. Jahrhunderts 15000 und 23100. — Zwei Bronzebüsten aus der Zeit Ludwigs XIV. mit Marmorsockel, Artemisia und junges Mädchen, 24500. — Zwei Bronzestatuetten mit reichgeschmückten Sockeln aus der Zeit Ludwig's XVI., 18500. — Zwei grosse Kandelaber in Form von Füllhörner tragenden Nymphen aus derselben Zeit, 17300. — Runde Laternen aus ciselierter Bronze mit korinthischen Pilastern, 17500. — Schrank (sogenannter cartonnier) aus der Zeit Ludwigs XVI. mit reichstem Bronzedekor und ausgezeichneter Marquetteriearbeit in Mahagoni, 56500. — Kommode aus Mahagoni mit wundervollem Bronzedekor, 21400. — Salonmöbel (zwei Sofas und zwölf Stühle) mit geschnitzten und vergoldeten Blumen- und Blattornamenten und Tapisserien aus Beauvais mit ländlichen Scenen nach Casanova, 318000. — Zwei Lehnsessel mit geschnitzten ovalen Lehnen und Tapisserien aus Beauvais, 35000. — Grosser Teppich des Gobelins (3,45 : 3,60 m), den Raub der Europa nach Boucher darstellend, 24200. — Vier Teppiche aus Beauvais, Zeit Ludwigs XV., mit Blumen und Früchten (1,35 : 0,51 m), 81000. — Kaum minder gross war der Zudrang zu der Versteigerung der Sammlung *Charles Stein*, die vom 8. bis 10. Juni ebenfalls bei Georges Petit stattfand. Das Gesamtergebnis, 1654627 Frks., übertraf sogar noch dasjenige der Versteigerung Talleyrand. Die wichtigsten Preise waren: Grosse Schleifkanne mit Blumengewinden, Wappen u. s. w., Dekor blau, gelb und rot mit Metallreflexen, Gubbio, Anfang des 16. Jahrhunderts, 15500. — Kreisrunde Schale mit niedrigem Fuss, auf dem Grunde ein stehender Amor, aussen Fries von Palmzweigen, Gubbio um 1520, 23500. — Schuh in Fayence mit Löwenmaul in Relief und gelbem Medaillon mit einem Amor und der Devise: Jo penso e aspero, Casa Pirota, Anfang des 16. Jahrhunderts, 24300. — Kanne mit dreimal gewundenem Henkel aus Drachenleibern, Figuren in gotischen Nischen, Engelköpfen und Löwenmäulern, Saint-Porchaire, 49000. — Salzfass in Form eines sechseckigen Gebäudes, mit Muscheln und Masken, ebendaher, 19000. — Kreisrunde Schüssel von Palissy mit einer Diana auf einem Hügel u. s. w. 16100. — Zwei Emailporträts von Léonard Limousin, je 31000. — Das Geschlecht der heiligen Anna, Triptychon in farbigem Email von Jean II., Penicaud, 30000. — Runder Teller mit einem Triumphzug der Ceres, von Jean Court genannt Vigier, Limoges 1558, 21000. — Runder Teller mit einer Büste der Diana und fünf Scenen aus der Genesis von Pierre Reymond 1563, 16000. — Ovale Schüssel, Abraham weist die Geschenke des Königs von Sodom zurück, von demselben 1557, 13500. — Flasche mit polychromem Email (Personen, Vögel und Blattwerk), arabische Arbeit des 14. Jahrhunderts, 10100. — Becher aus blauem Glas mit farbigem Email (Szenen aus der Virgilslegende), Venedig, 15. Jahrhundert, 12000. — Reliquienkasten des heiligen Friedrich aus zum Theil vergoldetem Silber, vlämische Arbeit des 14. Jahrhunderts, 42000. — Grosser Reliquienschrein aus vergoldetem Silber mit translucidem Email, Barcelona 15. Jahrhundert, 58000. — Kusstafel mit Malereien unter Bergkrystall, Edelsteinen und Emaillen, Mailand um 1500, 90000. — Madonna mit dem Christkinde, mit Gold gehöhte Marmorstatue, Frankreich 14. Jahrhundert, 22500. — Madonna, Basrelief von Andrea della Robbia, 9100. — Begegnung Karls V. und seines Bruders Ferdinand, Basrelief, angeblich von Hans Kels, 73000. — Spiegel aus Buchsbaum, französische Arbeit des 16. Jahrhunderts, 14000. — Zwei

Jardinièren aus Sèvres-Porzellan (pâte tendre 1761), 34000. — Zwei andere Vasen und zwei Kannen, ebenfalls aus Sèvres, 37000 und 15000. — Zwei silberne Tafelaufsätze, Zeit Ludwigs XIV., 20500. — Grosse Stutzuhr in ciselierter Bronze (Ludwig XVI.) 23500. — Grosses schmiedeeisernes Schloss (15. Jahrhundert) 19000. — Reiterstatuette in Bronze (15. Jahrhundert) 16700. — Grosser flandrischer Teppich vom Beginn des 16. Jahrhunderts 16000. — Degen und Dolch, italienische Arbeit des 16. Jahrhunderts, 13000. — Am 19. Juni brachte im Hôtel Drouot die Versteigerung der kleinen erlesenen Sammlung *Perkins* in einer Viertelstunde 175900 Frks. Allerdings befanden sich darunter zwei Bilder von Corot „Kühe auf der Weide" und „Alte Brücke von Poissy", die 52500 und 34000 Frks. erzielten. Die „Wäscherinnen" von Daubigny wurden mit 22800, der „Holländische Kanal" von Maris mit 22500, die „Weide" von Troyon mit 10000 Frks. bezahlt. G.

London. — Christie versteigerte am 20. Juni die *Kunstsammlungen von Lord Henry Thynne,* welche am Anfang dieses Jahrhunderts begründet worden waren und zum Teil Lord Ashburton früher angehört hatten. Die wertvollsten Gegenstände waren folgende: Ein Dessert-Porzellanservice, Alt-Worcester, schöne Malerei von Ansichten aus England und Wales, 9450 M. (Harding). Ein altenglischer Schreibtisch mit Medaillonverzierungen, 6510 M. (Partridge). Ein ähnliches Stück mit reichen Einlagen, 8400 M. (Partridge). Eine Sèvres-Jardinière, gros-bleu, Malerei von holländischen Sujets, 10080 M. (A. Wertheimer). Ein Satz von drei fächerförmigen Jardinièren, Sèvres, Malerei von Vögeln und Blumen von Tandart, 21630 M. (Boore). Eine altchinesische Schale, in prachtvoller Montierung von getriebener Goldbronze, Stil Louis XVI., 9450 M. (Baird). Eine Louis XVI.-Wanduhr mit Barometer von Lepaute und Lepage, 7770 M. (Duveen). Ein Louis XVI.-Marqueterie-Sekretär, 9030 M. (Baird). Ein oblonger Louis XV.-Marqueterie-Tisch, in der oberen Platte mit Einlagen eine Landschaft darstellend, bezeichnet „Boudin", 10000 M. (Duveen). Eine Louis XVI.-Mahagoni-Kommode, getriebene Goldbronzemontierung und figürliche Dekoration, bezeichnet Riesener, 1769, 10280 M. (Gribble). Ein Satz von zwei kleinen Sofas, 6 Fauteuils und 2 Tabourets, Stil Louis XIV., mit altgenuesischem Sammet überzogen, 10500 M. (Baird). Ein vergoldeter, dreiteiliger Wandschirm mit altem Gobelinstoff überzogen, bezeichnet 1747, J. B. Oudry, 8180 M. (Samuel). Eine Louis XV.-Garnitur, 2 Sofas, 4 Fauteuils, 6 Stühle, 34070 M. ♂

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstrasse 15.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 32. 24. August.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

GIOTTO UND DIE KUNST ITALIENS IM MITTELALTER.

Immer wieder bewährt der Name Giotto seine Anziehungskraft zu neuen weitausgreifenden Untersuchungen. Ihr konnte sich auch Max Georg Zimmermann — weiteren Kreisen durch seine Bearbeitung der „Allgemeinen Kunstgeschichte" bekannt — während seines mehrmaligen Aufenthaltes in Italien nicht entziehen. Über dem Studium der Werke des grossen Künstlers und der ganzen italienischen Kunst des Mittelalters drängte sich ihm der Gedanke auf, beide miteinander zu behandeln und genau festzustellen, wie weit die Wurzeln giottesker Kunst zurückreichen, in welchem Boden sie sich fruchtbringend verbreiten, und welche Entwicklungsphasen das Schaffen des Meisters durchlaufen hat.

Als überaus ertragreiches Ergebnis seiner Studien und Beobachtungen darf man mit Dank und Freude den ersten Band eines gross angelegten Werkes „Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter"[1]) begrüssen, der jedoch nur zum Teile dem Meister selbst gilt. Nahezu zwei Drittel befassen sich mit der Entwicklung des kirchlichen Bilderschmuckes von der altchristlichen Zeit an, behandeln das erste Auftreten Cimabue's und die Anfänge der toskanisch-umbrischen Malerei und gehen nach einer Würdigung der Wandgemälde Cimabue's in Assisi und seiner späteren Werke besonders auf die Malerei in Rom ein, deren Entwicklungsstufen und Richtungen sorgfältigst bestimmt und in ihren Beziehungen zu Assisi klargelegt werden.

So ist die Arbeit Zimmermann's auf die denkbar breiteste Basis gestellt und sucht manches aus weit zurückliegender Urquelle zu erklären. Weitaus die meisten wichtigeren Denkmale der vorgiottesken Kunst Italiens sind in den Kreis feinfühliger Betrachtung gezogen und für die Gewinnung zuverlässigster Grundlagen verwertet, auf welchen eine neue Richtung sich aufbaut. Nicht jedes Ergebnis wird auf unbedingte Zustimmung rechnen dürfen; Einzelheiten werden ab und zu ergänzt, noch mehr vertieft oder auch berichtigt werden. Auch darüber werden die Ansichten auseinander gehen, ob die Voraussetzungen für Giotto's Kunst nicht etwas gedrängter behandelt werden konnten. Übereinstimmend dürfte jedoch anerkannt werden, dass alle Beobachtungen und die daraus abgeleiteten Ergebnisse die fachmännisch sorgsamste Auswahl verraten, durchwegs in ihrem Zusammenhange mit dem Hauptgegenstande klar verstanden werden, umsichtigste Bedachtnahme auch auf Entlegeneres und nur scheinbar minder Bedeutendes zeigen und alles zu einem ungemein fesselnden Gesamtbilde zu vereinigen wissen. Mit dem grössten Teile der Darlegungen Zimmermann's wird die Forschung über die mittelalterliche Kunst Italiens auf lange Zeit hinaus sich in ernster Weise beschäftigen und auseinandersetzen müssen, vieles wird dauernd seinen Wert behaupten, während in gar manchem der Keim zur Anregung verschiedenartiger Sonderuntersuchungen steckt, deren Ausführung das Werk Zimmermann's auch in mehr als einer Hinsicht methodisch zu fördern im stande ist.

Der erste vom altchristlichen Bilderschmucke ausgehende Abschnitt bleibt insbesondere für den

1) *Zimmermann, Max Gg.*, Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter. 1. Band: Voraussetzung und erste Entwickelung von Giotto's Kunst. Leipzig, E. A. Seemann. 1899. 8°. XI und 417 S. m. 147 Abb.

Nachweis byzantinischer Einflüsse beachtenswert. Wie scharf versteht Zimmermann die Auffassung und die Darstellungsmittel der altchristlichen Mosaikkunst Roms und Ravennas auseinanderzuhalten, ihre Beziehungen zur Kunst des Katakombenzeitalters und ihre Unterschiede von derselben klarzulegen! Das symbolische und historische Element trat auf Ravennas Boden schon in der Grabkapelle der Galla Placidia hinter dem dogmatischen zurück. Die nun folgenden Ausführungen Zimmermann's behalten in erster Linie die in den letzten Jahren so vielfach erörterte byzantinische Frage im Auge und gehen von der ganz zutreffenden Ansicht aus, dass nicht nur verschiedene Epochen und verschiedene Landschaften Italiens sich der byzantinischen Kunst gegenüber ganz verschieden verhielten, sondern auch die Beeinflussung im Stile und im Gegenständlichen sich wesentlich unterscheide und in den einzelnen Kunstzweigen auf verschiedenartige Weise sich äusserte. Für Zimmermann kommen besonders die Schöpfungen der Monumentalmalerei, Mosaik und Wandgemälde, in Betracht. Er stellt das Eindringen des Byzantinischen in Tracht und Ceremoniell fest, betont, dass bei Christus und der Madonna die ältere, antike Idealtracht beibehalten wird, und verweist auf das kümmerliche Fortleben des Altchristlichen bis zum Eindringen neuer Anschauungen und zu gesteigerter Thätigkeit unter Papst Leo III. Zutreffend ist die Heranziehung byzantinischer Künstler durch Abt Desiderius von Montecassino gewürdigt; ihrer Schule rechnet Zimmermann die erst vor kurzem in lebhafte Erörterung gezogenen Wandgemälde der Kirche S. Angelo in Formis bei Capua zu, die trotz starken Einflusses byzantinischer Kunst in den einzelnen Bildern und in der Form hinsichtlich der Auswahl und Bildanordnung abendländisch bleiben. Die Einbeziehung des Morgenlandes, einzelner hervorragender Bauten und ihrer Ausschmückung kommt natürlich hauptsächlich der Behandlung byzantinischer Kunst zu gute, wobei aus der Betrachtung des typischen Bilderschmuckes der Athoskirchen und des Geistes des byzantinischen Kirchenschmuckes nochmals erwiesen wird, wie wenig die Anordnung der Ausmalung von S. Angelo in Formis mit der byzantinischen Kunst zu thun hat. Dagegen schlossen die Kirchen Venedigs und Siciliens sich in der architektonischen Form und der Auswahl und Anordnung ihrer Mosaikausschmückung dem Byzantinischen an, das namentlich in Sicilien als heiliger galt denn das Abendländische. Diesen Zwischengliedern folgen die schönsten byzantinischen Mosaiken des Abendlandes im Dome zu Cefalù, deren Form die byzantinische Kunst auf ihrer vollen Höhe eines hart an das Schema streifenden Stiles zeigt, während der künstlerische Wechsel und die lebensfrische Fülle einer in all ihren Teilen mit Mosaiken ausgestatteten byzantinischen Kirche aus der guten Zeit den Gedankenreichtum des specifisch Kirchlichen in überwältigender Wirkung zur Geltung zu bringen verstehen. Nicht viele haben vor Zimmermann die byzantinische Frage in ihrer Wechselbeziehung zur abendländischen, insbesondere zur italienischen Kunst gleich scharfsinnig und sachkundig ins Auge gefasst. Doppelt interessant wird die von voller Unparteilichkeit getragene Darlegung, dass die römische Kunst in der Hauptsache von diesen Strömungen unberührt blieb, in den Figurentypen das rein Lateinische festhielt, und nur im Kostüm, Ceremoniell und in der dekorativen Gesamtwirkung byzantinische Einflüsse gestattete, bis im 13. Jahrhundert die byzantinische Kunst über die römische den Sieg davontrug. Die Berufung byzantinischer oder byzantinisch geschulter Künstler durch Papst Honorius III. für das Apsismosaik von S. Paolo fuori le mura leitete byzantinische Anschauungen direkt nach Rom, ohne dass die Einheitlichkeit der Tradition betreffs des Inhalts dadurch unterbrochen wurde. Im Ikonographischen wusste die römische Kunst ihre Selbständigkeit zu behaupten.

Mit diesen ungemein fesselnden und ergebnisreichen Ausführungen geleitet Zimmermann uns in die Zeit, in welcher die Oberkirche von S. Francesco zu Assisi mit Wandgemälden ausgestattet wurde. Nach Erläuterung des Bilderschmuckes im Chor und im Querhause folgen sehr ansprechende Bemerkungen zur Ikonographie der heil. Maria, des Petrus und der Engel, unter welchen uns der Drachenbezwinger Michael in germanischer Auffassung begegnet. Nicht minder sorgsam und beachtenswert sind die Untersuchungen über die Kruzifixe mit dem triumphierenden Christus und mit der abschreckenden Todesdarstellung, über den Wechsel in der Madonnenauffassung und über die Bildnisse des Franz von Assisi. Von der Madonna des Florentiners Coppo di Marcovaldo, der bei aller Nachahmung der Byzantiner vortrefflichen Geschmack und schöne Farbenharmonie zeigt, wird der Übergang zu den Madonnen des Cimabue gefunden, welche durch das neue gedankliche Motiv der Handlung der Thronträger dramatische Lebendigkeit gewinnen. Auch für Cimabue steht die Abhängigkeit von byzantinischen Vorbildern ausser Zweifel; aber er wählt nur gute Muster, hat ein Auge für menschliche Schönheit und Empfindung. Seine bedeutendsten Schöpfungen bleiben die Wandgemälde im Querhaus und Chore der Oberkirche zu Assisi und die Madonna Rucellai in S. Maria Novella zu Florenz, da Zimmermann den Anteil des Meisters an der Ausführung des Apsismosaiks im Dome zu Pisa mit Recht einschränkt. Cimabue erfüllte die ihm vorbildliche byzantinische Malerei mit neuem Leben und fasste angesichts der früheren Kunstwerke Roms

die in Assisi verwerteten grossen Ausschmückungsgedanken.

Ehe Zimmermann auf eine weitere Würdigung des Bilderschmuckes in Assisi eingeht, lenkt er die Aufmerksamkeit nochmals nach Rom, dessen Kunst nur von Äusserlichkeiten der byzantinischen beeinflusst, sonst aber eine freilich verfallende und verrohte Fortsetzung der römisch-altchristlichen blieb, was insbesondere an einigen Resten der Wandmalerei dargethan wird. Erst unter Gregor VII. nahm auch in Rom die Malerei einen neuen Aufschwung, für welchen namentlich die Wandgemälde der Unterkirche von S. Clemente zeugen. In ihnen ist das Byzantinische abgestreift, die Form rein lateinisch; altchristliche Anschauungen feiern hier ihr Auferstehungsfest. Nur für die allerheiligsten Gestalten wird byzantinisches oder wenigstens nach byzantinischer Manier gelegtes Gewand gewählt. Schon im 12. Jahrhundert drang aber das Byzantinische noch weiter vor, wobei Zimmermann einige bereits berührte Thatsachen neuerlich streift und für das 13. Jahrhundert drei Strömungen charakterisiert: Werke, die von byzantinischen Einflüssen fast ganz frei sind oder sie nur in Einzelheiten aufnahmen, solche, welche lateinische und byzantinische Art ziemlich gleichmässig mischen, und solche, die ganz im Byzantinischen aufgehen. Die erste Gruppe vertreten ausser einigen Wandgemälden in der Vorhalle von S. Lorenzo fuori le mura und aus S. Agnese die Mosaiken der Cosmaten, die zweite insbesondere die Darstellungen der Unterkirche des Sacro speco in Subiaco, in welchen teilweise eine einigermassen organische Verschmelzung römischer und byzantinischer Elemente stattgefunden hat. In den Mosaiken von S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore überwältigten letztere die römische Art; aus ihnen spricht der Geist byzantinischer Kunst, der die Heiligentypen durchdringt. Als Hauptvertreter dieser Richtung wird Jacopo Torriti eingehender gewürdigt, dem Filippo Rusuti künstlerisch nahe verwandt erscheint.

Damit sind wertvolle Anhaltspunkte für die Zuweisung der Gemälde im Langhause der Oberkirche zu Assisi gewonnen, von welchen Zimmermann die ganze obere Reihe der rechten Seitenwand und acht Bilder der linken dem Jacopo Torriti zuschreibt. Eine andere Bildergruppe scheidet das gänzliche Fehlen byzantinischer Elemente von Cimabue wie von Jacopo Torriti, so dass die Behauptung Vasari's als unhaltbar erwiesen erscheint, die vor Giotto entstandenen Wandmalereien des Langhauses in Assisi, aus deren Mehrzahl römischer Kunstgeist entgegentritt, seien ein gemeinsames Werk der Schule Cimabue's. Ihm und seiner Richtung fällt nur ein geringer Teil der Gemälde zu, während die beiden anderen Gruppen in ausgesprochenem Gegensatze dazu stehen und künstlerisch nach Rom weisen, indem die eine sich eng an die byzantinische Auffassung anschliesst, die andere das Antik-altchristliche fortsetzt.

Nach einer so allseitigen Erledigung aller Vorfragen, die mehr als einmal nur lose mit dem Hauptgegenstande zusammenhängen, aber für Einzelheiten der zu ihm hinleitenden Entwicklung unbestreitbar Bedeutung haben, wird an die eingehende Betrachtung der frühesten Werke Giotto's geschritten, der, wie die Einzelglieder seiner Architekturen erweisen lassen, seine Lehrzeit in Rom durchgemacht hat. Er gehört jener Richtung an, die sich von byzantinischen Elementen möglichst frei hielt; die zahlreichen und engen Beziehungen Giotto's zur altchristlichen Kunst und zu ihrer späteren römischen Fortsetzung, sowie die antiken Elemente in seiner Kunst will Zimmermann im zweiten Bande ausführlicher erläutern. Als Schüler Cimabue's im eigentlichen Sinne des Wortes kann Giotto nicht gelten, wohl aber war ihm in einigem Jacopo Torriti Vorbild. Da Cimabue und Giotto ihre Anregungen in Rom fanden, so stellt Zimmermann mit Recht nachdrücklich fest, dass „die grosse Florentiner Kunst, deren erste Vertreter diese beiden Meister sind, auf den Schultern der römischen Kunst sich aufbaut“, deren mehr als tausendjährige Thätigkeit sich in der Folgezeit nicht verlor, sondern die Entwicklung der Schöpferkraft toskanischer Künstler befruchtete. Überaus genau scheidet Zimmermann den Anteil Giotto's an den Bildern der Oberwände des Langhauses in Assisi und weist für einige wie für Cavallini's Mosaiken in Trastevere nach, dass Giotto nur die Entwürfe dazu lieferte. Die Fortschritte des Meisters werden nun in erster Linie an der Würdigung der Darstellungen aus der Franziskuslegende erläutert, in welchen er sich vom plastischen zum malerischen Stile emporarbeitete, die künstlerische Herrschaft über den menschlichen Körper zum Ausdrucke seelischer Vorgänge erlangte und auf schöne Anordnung der Kompositionen mehr achtete. Eine Vervollkommnung des malerischen Stils lässt sich schon in Giotto's Vierungsbildern der Unterkirche in Assisi erkennen, deren schöne, raumentsprechende Kompositionen ungemein anziehen; in ihnen tritt Giotto's Neigung zum Dekorativen, das er höchst glücklich für die Gewölbeausschmückung wählte, so recht zu Tage. Auf gleichzeitige Entwürfe von seiner Hand führt Zimmermann den malerischen Schmuck der Capella del Sacramento zurück, und schliesst mit der Berufung des Meisters nach Rom, wo mehr als das Mosaik der Navicella das dreiteilige Altarwerk in St. Peter über den vollkommen gefestigten Stil Giotto's verlässlichsten Aufschluss giebt; von dem im Auftrage des Papstes Bonifaz VIII. ausgeführten Wandgemälde der Loggia in S. Giovanni in Laterano, von dem nur ein kleines Stück erhalten ist, vermittelt eine alte Zeichnung der Ambrosiana in Mailand eine ausreichende Vorstellung.

Die deutsche Kunstforschung hat in dem letzten Jahrzehnt nicht viele Werke aufzuweisen, welche sich gleich gründlich und erfolgreich wie Zimmermann mit den mannigfachsten Denkmalen und Verhältnissen der mittelalterlichen Kunst Italiens befassen. Unter einem grossen Gesichtspunkte ist alles zusammengehalten, was eine neue Zeit vorbereitet und in ihren Bahnbrechern verstehen, ihre Art im Zusammenhange wie im Gegensatze mit dem früheren sachgemäss beurteilen lehrt. Die Darstellungsweise zeichnet sich durch gewählten, von Effekthascherei freien Ausdruck aus, lässt überall nach Bedürfnis das Wichtigere mit Nachdruck hervortreten und weiss die Übersichtlichkeit der Wechselbeziehungen und des Zusammenhanges geschickt und ungezwungen zu wahren. Wo ein Auseinandersetzen mit unhaltbaren Ansichten und ihre Zurückweisung oder Berichtigung notwendig werden, geschieht dies in Ruhe und strenger Sachlichkeit. Die typographische Ausstattung ist vortrefflich; die fast ausnahmslos sehr gelungenen Abbildungen, deren Auswahl gut und glücklich getroffen ist, kommen dem Verständnisse der Darlegungen Zimmermann's und ihrer Überzeugungskraft wesentlich zu statten. So verdient der erste Band von Zimmermann's „Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter", dessen Benützung ein gutes Register erleichtert, die volle Beachtung der Fachkreise überhaupt und insbesondere jener Forscher, welche ihre Aufmerksamkeit der Aufhellung der byzantinischen Frage oder der Entwicklungsgeschichte der mittelalterlichen Malerei in Italien zuwenden. Sie werden darin reiche Belehrung und selbst dort, wo sie schönen Ergebnissen nicht rückhaltlos beistimmen können, fruchtbare Anregung zur Vermittlung besserer Erkenntnis, überall jedoch den ernsten Willen des Verfassers finden, mit einem grossen, weit verstreuten und verschiedenartigen Materiale eine wirklich grosse Aufgabe kunstgeschichtlicher Forschung zu lösen. Möge recht bald der zweite Band folgen, in welchem Zimmermann zur Kennzeichnung der Umstände, innerhalb welcher Giotto seine Kunst weiterführte, auch die gleichzeitige Plastik behandeln, dann seine Wand- und Tafelbilder, die allgemeineren Gesichtspunkte, den kulturgeschichtlichen, religiösen und sittlichen Gehalt seiner Kunst besprechen und mit einem Überblick über die Malerei des unter seinem mächtigen Einflusse stehenden 14. Jahrhunderts schliessen will.

Prag. *JOSEPH NEUWIRTH.*

DIE FRÜHESTE ERWÄHNUNG GRÜNEWALD'S.

Da gegenwärtig, wenn auch nur indirekt, die Aufmerksamkeit auf den Namen Grünewald's hingelenkt ist, erscheint vielleicht folgende Notiz nicht unwillkommen.

Man liest überall die Angabe, dass der grosse Meister merkwürdigerweise von keinem seiner Zeitgenossen genannt werde. Als die früheste Erwähnung wird die durch Jobin vom Jahre 1573 bezeichnet. Es wurde indes bisher übersehen, dass Melanchthon Grünewald einmal mit Dürer und Cranach zusammenstellt. In seinen Elementa rhetorices zieht er nämlich zur Verdeutlichung der drei Stilgattungen des genus grande, humile und mediocre einmal die Malerei in folgender Weise heran: „in picturis facile deprehendi hae differentiae possunt. Durerus enim pingebat omnia grandiora et frequentissimis lineis variata. Lucae (d. i. Cranach) picturae graciles sunt, quae etsi blandae sunt, tamen quantum distent a Dureri operibus collatio ostendit. Matthias (d. i. Grünewald) quasi mediocritatem servabat."

Danach hat man Grünewald, den später Sandrart staunend einen „verwunderlichen hochgestiegenen Meister" nennt, zu seinen Lebzeiten immerhin in weiteren Kreisen als eine hervorragende künstlerische Kraft geschätzt, wenn man auch seine ungewöhnliche malerische Begabung wohl kaum überall gewürdigt haben wird, wie denn auch vorliegendes Urteil, das ihn in der Rangordnung zwischen Dürer und Cranach stellt, seiner wahren Bedeutung ebenfalls wenig gerecht wird. Doch sei, damit man bei dem genus mediocre nicht zu niedrig greift, daran erinnert, dass Melanchthon etwas später sagt: „medium genus vix a grandi discerni potest".

Die interessante Stelle, auf die ich durch ein gelegentliches Citat aufmerksam wurde, das ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte indes nicht weiter würdigte, findet sich, wie sich ergab, zuerst in der Ausgabe der „elementorum rhetorices libri duo" vom Jahre 1531 in dem letzten Kapitel.

Als ich den Vergleich kennen lernte, dachte ich, dass man nun vielleicht das Todesjahr des Meisters etwas näher würde bestimmen können, denn der Abriss der Rhetorik von 1531, in dem er durch „servabat" als nicht mehr lebend bezeichnet ist, war nicht die erste von Melanchthon herrührende Bearbeitung dieser Materie. (Über die verschiedenen Bearbeitungen Corpus reformatorum ed. Bretschneider et Bindseil T. XIII. p. 412 sq.) Es galt also nachzusehen, ob und in welcher Weise in den früheren Abrissen von den Malern die Rede wäre. Leider war das Resultat, wie oben angedeutet ist, ein rein negatives. Auf eingezogene Erkundigungen hin erhielt ich die Auskunft, dass in den älteren mit dem Jahre 1519 beginnenden Bearbeitungen, die zum Teil sehr selten geworden sind, jener Vergleich sich nirgends findet. Dass der Abriss Cöln 1523 bis jetzt nicht aufzutreiben war, ist sicher von keinem Belang, da dessen Strassburger Abdruck vom Jahre 1524 den Passus nicht enthält. Durch unsere Stelle wird also lediglich die bisherige Annahme bestätigt, dass Grünewald um 1530 nicht mehr am Leben gewesen sei.

Für Cranach hat bei der jetzt in Dresden veranstalteten Ausstellung seiner Werke das Urteil des ihm befreundeten Gelehrten und Mitbürgers ebenfalls ein erhöhtes Interesse. Die Zeitgenossen vermissten danach in seinen Werken augenscheinlich Tiefe der Auffassung wie höheren Schwung, obwohl sie nach Melanchthon's Worten den ihnen eigenen Reiz der Anmut lebhaft empfanden. Höchst ehrenvoll lautet dagegen das Urteil über Dürer. Der grosse Zug seines Wesens und die gehaltreiche Durchbildung, die seine Schöpfungen auszeichnet, hat auf die Zeitgenossen einen ebenso tiefen Eindruck gemacht wie auf uns.

Erlangen, Juli 1899. *ZUCKER.*

BÜCHERSCHAU.

† **Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden** von *Karl Woermann*, Direktor der Gemäldegalerie. Herausgegeben von der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft. Grosse und Kleine Ausgabe. Vierte, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 100 Abbildungen. Dresden, Druck von Wilhelm Hoffmann, Kunstanstalt auf Aktien, 1899.

Die Direktion der Dresdener Gemäldegalerie hat der 1896 erschienen dritten Auflage ihres kleinen und grossen Galeriekataloges in dankenswerter Weise bereits eine vierte Auflage folgen lassen. Der Hauptgrund, dieselbe zu veranstalten, war nach dem Vorworte der Wunsch, die Auswahl und Anordnung der Abbildungen zu verbessern, welche als Neuerung der dritten Auflage beigegeben waren. Diese Verbesserung ist in der That sehr ersichtlich; auch der Druck ist durchweg dunkler und kräftiger, und ausserdem ist ein Teil der Bilder in grösserem Format wiedergegeben worden, was eine Vermehrung der Abbildungstafeln auf 28 zur Folge hatte. Neu faksimiliert wurden die Künstlerbezeichnungen Lucas Cranach des Älteren. Wie ein Vergleich mit den Faksimilia der letzten Auflage lehrt, sind die neuen Wiedergaben mit ausserordentlicher Sorgfalt und peinlichster Genauigkeit hergestellt worden und werden den Cranachforschern gerade jetzt, wo der Künstler im Vordergrunde des Interesses steht, sehr willkommen sein. — Umstellungen sind infolge veränderter Namengebungen nur in geringem Masse nötig gewesen. Die Pietà Nr. 51 A „Angeblich Mantegna" ist als Nr. 52 A der Richtung Giovanni Bellini's zugeschrieben worden. Nr. 69 und 70, zwei wenig bedeutende Porträts, sind aus der neapolitanischen in die niederländische Schule des 16. Jahrhunderts (Nr. 838 C und D) versetzt worden. Nr. 54, Maria mit zwei Heiligen, „Nachahmer Giov. Bellini's", ist auf Berenson's und Venturi's Autorität hin als Nr. 64 A ein Jugendwerk des Vincenzo Catena genannt worden, während Nr. 100 die Anbetung der Hirten „Angeblich nach Raphael" jetzt als Nr. 201 B den Namen des Girolamo da Treviso d. J. trägt. Die Zuschreibung ist auf Grund des Vergleichs mit beglaubigten Werken dieses Meisters erfolgt. Ein grösseres Bild mit der gleichen Darstellung besitzt Christ Church College in Oxford, und der Verfasser des Kataloges lässt die Frage offen, ob das Dresdener oder das Oxforder Exemplar das Original sei. Schliesslich ist das bisher als Tizian unter Nr. 174 geführte Porträt einer Dame in Trauer neuerdings als Jugendwerk des Tintoretto erkannt und unter dessen Bilder eingereiht worden (Nr. 265 A). — Die Neuerwerbungen der letzten Zeit an Bildern älterer Meister, ein Francesco Guardi und das in Paris erworbene Porträt von Henri Raeburn sind als Nr. 601 A und 798 D katalogisiert. Auch die Neuerwerbungen der letzten Jahre an modernen Bildern, deren Auswahl die Verwaltung der Dresdener Galerie in verständigster und weitblickender Weise zu treffen pflegt, sind — etwa 40 an der Zahl — an Ort und Stelle eingefügt worden, sogar die Erwerbungen des laufenden Sommers sind bereits in dem neuen Kataloge zu finden.

✡ **Illustrierte elsässische Rundschau,** herausgegeben von *Carl Spindler* (Verlag von Schlesier & Schweikhardt, Strassburg i/E.).

Die neue, vierteljährlich erscheinende Rundschau nimmt den Gedanken wieder auf, den *Joseph Sattler* und *Carl Spindler* in den Elsässer Bilderbogen, die 1893 bis 1896 erschienen, angeregt hatten. In dieser wie in der neuen „Rundschau" sollen die mannigfaltigen künstlerischen und litterarischen Kräfte des Elsass ihre Thätigkeit entfalten. Das Interesse für die Elsässer Kunst, der Sinn für die Geschichte, die Sitten, Gebräuche und die volkstümliche Litteratur des Elsass soll in dem neuen Organ gepflegt werden. Nach dem ersten Hefte erweist sich der Gedanke als ein glücklicher, wir sehen eine Reihe tüchtiger Künstler voller Eigenart und Freimut bei der Arbeit und werden von sachkundigen Schriftstellern über das elsässische Land, seine Bauten, seine Legenden und Volksbräuche unterrichtet. Auch an poetischen Gaben, deutschen und französischen, sowie Dialektproben fehlt es nicht. In der Ausstattung waltet künstlerischer, vornehmer Sinn und Geschmack. Wir wünschen dem neuen Unternehmen, das sich so verheissungsvoll einführt, den besten Erfolg. Der Jahrgang zu vier Heften kostet M. 12.—.

NEKROLOGE.

Amsterdam. — Der berühmte holländische Landschaftsmaler *Jakob Maris* (geboren 25. August 1837) ist Anfang August einem langjährigen Nierenleiden erlegen. Mit ihm verliert die holländische Kunst einen ihrer grössten und bedeutendsten Vertreter.

DENKMÄLER.

⊙ Ein *Denkmal für Schulze-Delitzsch*, den Begründer der deutschen Erwerbs- und Wirtschaftsgenossenschaft, ist am 4. August in Berlin auf einem kleinen Platze am Treffpunkt der Köpenicker-, Insel- und Neuen Jakobsstrasse enthüllt worden. Es ist ein Werk des Bildhauers *Hans Arnoldt*, der als Sieger aus einer Konkurrenz hervorgegangen war. Das in wetterhartem Marmor ausgeführte Standbild, das den Volksmann als Redner mit vorgestreckter Rechten darstellt, erhebt sich auf einem Sockel aus hellem Granit. Zu beiden Seiten des Postaments, das an der Vorderseite nur eine Schrifttafel mit dem Namen des Gefeierten trägt, wird durch zwei Bronzegruppen sein segensreiches Wirken veranschaulicht. Rechts reicht ein Handwerker einem Landmann die Hand, und auf der anderen Seite ist die Volkserziehung durch eine junge Mutter dargestellt, die zu ihrem Knaben spricht. An der für plastische Gestaltung sehr undankbaren Erscheinung Schulze's ist wenig mehr als die wohl gelungene Porträtähnlichkeit zu rühmen. Man sollte bei solcher Persönlichkeit, wie schon oft gefordert

worden ist, auf das übliche Denkmalsschema verzichten und sich mit einer Büste begnügen, um dem Bildhauer mehr Raum für die Freiheit seiner Phantasie zu schaffen. Der Künstler hat denn auch in den beiden Nebengruppen weitaus Besseres geleistet als in der Porträtfigur mit ihrer langweiligen modernen Tracht.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** Aus dem Nachlasse des verstorbenen Düsseldorfer Malers *Carl Gehrts* sind die Entwürfe zur Ausmalung des früheren Kunstsalons von Morschheuser in Düsseldorf vom preussischen Kultusministerium für die Sammlung der Kunstakademie in Berlin angekauft worden.

London. — Das *British-Museum* hat von der verauktionierten „Marlborough-Gemmensammlung“ [1]) nachstehende Objekte erworben und dieselben zur Ansicht des Publikums in dem antiken Goldornamenten-Kabinet vorläufig besonders ausgestellt. Mit Ausnahme von zwei nicht erlangten Stücken sind es die hervorragendsten Cameen der „Marlborough-Collection“. Aus der römischen Epoche: 1. Ein prachtvoller Sardonyx, $8^2/_3 \times 6$ Inches (eine Inch = 2,54 cm). Durch die verschiedenen Tieflagen des Schnittes in den Schichten des Steins werden in kunstvollster Weise Schattierungen, Farbenspiele und Lichteffekte hervorgerufen. Der Entwurf zeigt zwei gegenüberstehende Brustbilder, wahrscheinlich einen römischen Kaiser und Kaiserin darstellend, aber aufgefasst im Charakter von Jupiter Ammon und der Isis. Es wird ziemlich allgemein angenommen, dass es Porträts von Julian dem Apostaten und der Helena sind. Nach Vergleichen mit Münzen würde namentlich hinsichtlich der letzteren die ausgesprochene Annahme zulässig erscheinen. 2. Ein schöner Chalcedon, der die Apotheose von Trajan's Schwester Mariana enthält, die als Juno mit einem Pfau in den Olymp aufgenommen wird. 3. Ein in Sardonyx fein geschnittenes Porträt der älteren Agrippina, in Cinquecento-Fassung. 4. Eine Camee mit dem Bildnis des Kaisers Claudius, Sardonyx. Aus der Renaissance-Periode: 1. Herkules und Omphale, in Gold, schwarzem Email und Juwelen gefasst. Ein Geschenk Karls V. an Papst Clemens VII., später an die Familie Piccolomini in Siena übergegangen. 2. Onyx mit unbekanntem Porträt, 16. Jahrhundert, früher in der „Bessborough-Sammlung“. Die Zeichnung der Fassung, durchbrochen, Gold, Email und Juwelen, ist ein Meisterwerk. 3. Eine Camee, Porträtkopf, geschnitten von Alessandro Cesati il Greco. Der Museumsverwaltung wurden zum Ankauf der obigen Kunstwerke besondere Mittel bewilligt, ausserdem aber stellte zu demselben Zwecke Mr. Charles Butler 20 000 M. zur Verfügung. ♂

*** Zur Beratung über die *Medaillenverteilung* aus Anlass der *grossen Berliner Kunstausstellung* waren die Maler *Oskar Frenzel*, *Richard Friese* und *Max Liebermann*, die bekanntlich zur Berliner Secession gehören, nicht eingeladen worden, obwohl sie als Inhaber der grossen goldenen Medaille nach den Bestimmungen der Ausstellungs-Statuten ein Recht darauf hatten. Auf eine an den Kultusminister gerichtete Anfrage der drei Künstler ist ihnen der Bescheid geworden, dass der Minister das gegen sie angewendete Verfahren billigt, weil sie „durch ihre gegensätzliche Stellung zur grossen Berliner Kunstausstellung sich selbst von den offiziellen Funktionen an derselben ausgeschlossen“ hätten.

Hamburg. — Der *Kunstverein* wird im November seine neuen Kunstsalons am Neuen Wall mit einer Elite-Ausstellung eröffnen, der eine specielle Eröffnungsfeier vorausgehen soll. Die neuen Räume, sehr günstig für den Besuch des Hamburger Publikums und der Fremden im Centrum der inneren Stadt und in unmittelbarer Nähe des Jungfernstiegs gelegen, werden mit allem Komfort der Neuzeit ausgestattet und bieten mit drei grossen Oberlichtsälen und vier kleineren Sälen mit Nordlicht die denkbar besten Ausstellungsverhältnisse. Das Interesse an den durch gute Auswahl und geschmackvolle Arrangements sich vorteilhaft auszeichnenden Ausstellungen des Hamburger Kunstvereins wird hierdurch gewiss noch wesentlich gehoben und die Kauflust dementsprechend gesteigert werden.

B. M. *Darmstadt.* — Die *„freie Vereinigung Darmstädter Künstler“* veranstaltet von Mitte September bis Ende Oktober d. J. unter dem Protektorat Sr. Kgl. Hoheit des Grossherzogs von Hessen ihre zweite Ausstellung. Gründer der Vereinigung sind: *Wilhelm Bader, Wolf Beyer, Richard Hölscher, Melchior Kern, Paul Rippert* und *August Wondra*. Hatten sich an der ersten, sehr erfolgreichen Ausstellung im Vorjahre nur die der damals ins Leben gerufenen Vereinigung angehörenden Künstler beteiligen können, so soll die bevorstehende zweite eine *allgemeine hessische Kunstausstellung* sein. Die eingelaufenen Anmeldungen bieten Gewähr dafür, dass das künstlerische Niveau der Ausstellung ein sehr hohes sein wird. Von nicht in Darmstadt lebenden hessischen Künstlern beteiligen sich u. a. *Carl Bantzer*-Dresden, *Eugen Bracht*-Berlin (mit einer grösseren Kollektion von Werken, die den Künstler von einer ganz neuen Seite kennen lehren), *Peter Halm*-München, *Edmund Harburger*-München, *Ludwig von Hofmann*-Berlin, *Karl Küstner*-München, *Ludwig von Löfftz*-München, *W. G. Ritter*-Dresden, alle mit charakteristischen Hauptwerken. Auch eine kunstgewerbliche Abteilung wird die Ausstellung enthalten.

Düsseldorf. — *Rheinische Goethe-Ausstellung.* Unter den zahlreichen Ausstellungen unserer schaulustigen Zeit beansprucht ein besonderes Interesse die als Mittelpunkt der *Rheinischen Goethe-Feier* 1899 in Düsseldorf veranstaltete Ausstellung von Goethe-Erinnerungen etc. in Hinblick auf seine Beziehungen zu den Rheinlanden. Ist dieselbe auch keineswegs eine rein künstlerische Veranstaltung, so enthält sie doch Kunstwerke aller Art genug, um auch an dieser Stelle erwähnt zu werden. Ist doch auch der Umstand, dass sie in den Räumen hauptsächlich der von Peter Janssen ausgemalten Aula der Akademie angeordnet ist, Beweis genug, dass in unserer Kunststadt ein solches Unternehmen nicht ohne bewusstes Betonen der künstlerischen Seite veranstaltet werden konnte. In der That hat der Direktor der Akademie den Vorsitz der Ausstellungskommission übernommen und der Konservator des akademischen Kupferstichkabinets Maler F. Schaarschmidt die Leitung, während der eigentliche Gedanke, sowie die ungeheure Arbeit des Zusammenbringens, Sichtens und Aufstellens des von allen Seiten herbeigeschafften Materials das Verdienst des als Medicohistorikers in weitesten Kreisen rühmlichst bekannten Arztes Dr. med. Sudhoff-Hochdahl ist. Die Ausstellung umfasst Goethe's Aufenthalt in Wetzlar, seine Rheinreisen, vor allem seinen Aufenthalt in Düsseldorf in der Familie Jacobi, deren ehemaliges Haus bekanntlich dem Kunstverein Malkasten als Heimstätte dient. Eine besondere Abteilung, die interessante Originale von *Cornelius H. Kolbe* (hier vor allem das berühmte Goethe-Bildnis der Universitätsbibliothek Jena), *H. R. Langer* und dem fast vergessenen Protegé Goethe's, dem Kölner Maler *J. Hoffmann* enthält, zeigt Goethe's Beziehungen zur rheinischen Kunst und reicht bis auf unsere Tage. Eine weitere Abteilung ist den rheinischen Goethe-Kommentatoren,

1) Siehe Kunstchronik Nr. 25 und Nr. 31.

an ihrer Spitze dem greisen *H. Düntzer* gewidmet, und dieser allerdings meist aus Büchern bestehende Teil der Ausstellung erfreut sich, ebenso wie die Sammlung von Werther-Ausgaben und Schriften, eines bisher noch nicht erreichten Umfanges und fast vollständiger Vollzähligkeit. Im Museum der Akademie leitet eine Rekonstruktion der alten Düsseldorfer Galerie, die Goethe ja auch besucht hat, sowie die allerdings nicht recht übersichtlich angelegte Bode'sche Faustsammlung zu der Hauptausstellung über. *P.*

—r. *Baden-Baden.* Im Konversationshause findet vom 15. August bis 15. September eine Kollektiv-Ausstellung von Porträts des berühmten ungarischen Malers *Philipp László* statt. Im ganzen sind 22 Bilder, zumeist Fürstenporträts, zu sehen. Das grosse Bild des Kaisers-Königs Franz Joseph I. in Generalsuniform hängt in der Mitte der Wand — rechts und links davon die übrigen: der Reichskanzler Fürst Hohenlohe, die Erbprinzessin von Sachsen-Meiningen, vier Bildnisse vom Fürsten und der Fürstin Max Egon Fürstenberg, drei Bildnisse vom Fürsten und der Fürstin Ratibor, die Prinzessin T. Thurn und Taxis, Prinz Max und die kleine Prinzessin Victoria von Ratibor, Erbprinz Carl Egon Fürstenberg, Excellenz Baron und Baronin Reischach, Gräfinnen Aglaé Kinsky und Csekonits, Bischof V. Fraknoi, Graf Arthur Schönborn-Wiesentheid, Daniela Grunelius und Mitzi von Lukáts. Ganz besonders sei hervorgehoben das lebenswahre treffliche Porträt des Reichskanzlers, mit welchem der Künstler auf dem diesjährigen Pariser Salon die zweite goldene Medaille davontrug. Philipp László gehört ohne Zweifel zu den ersten Porträtisten.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Rom. — Die Ausgrabungen auf dem Forum Romanum schreiten trotz sommerlicher Hitze rüstig fort, und die Arbeit hat sich zur Zeit auf die Ausgrabung der Basilika Aemilia neben dem Templum Antonini et Faustinae konzentriert, wo der grössere Teil der angekauften Häuser bereits niedergelegt worden ist. Der persönliche Anteil, welchen der Unterrichtsminister am Fortgang einer Sache nimmt, die seinem Namen Unsterblichkeit zu versprechen scheint, giebt sich auf die mannigfachste Weise kund, und es ist niemand unter den Römern, der nicht zur Zeit dem Namen Bacelli's huldigte. Wenn er, um die nötigen Mittel zu beschaffen, eine Taxe auch auf den Besuch des Forums gelegt hat und neuerdings sämtliche Permessi für Museen und Galerien für ungültig erklärte, so mag hier der Zweck die Mittel heiligen. Der Erfolg der Ausgrabungen war bis jetzt, wenn auch kein glänzender, so doch gross genug, die aufgewandte Mühe zu lohnen. Wurde doch schon, ehe noch die Sachverständigen sich über den „lapis niger" geeinigt hatten, anderthalb Meter etwa unter diesem Stein eine Stele mit einer hocharchaischen Inschrift gefunden, welche berechtigte Ansprüche hat, „als älteste unter allen erhaltenen römischen Stein-Inschriften zu gelten". Anfang Juli ist diese Stele in einem 47 Quartseiten starken Heft vom Unterrichtsministerium publiziert worden, und neuerdings hat der zweite Sekretär am Archäologischen Institut, Professor Hülsen, in der Berliner philologischen Wochenschrift diese Arbeit im Zusammenhang mit den letzten Ausgrabungsresultaten einer kurzen Besprechung unterzogen. Es kann in der That nichts lehrreicher sein für die Erkenntnis der Stimmung tonangebender Gelehrtenkreise in Italien dem Auslande und vor allem Deutschland gegenüber, als ein flüchtiger Blick in diese offizielle Publikation des Ministeriums und die Polemik, die sich daran knüpfte. „Ich will nicht sagen, schreibt ein Professor der vergleichenden Sprachwissenschaft in Rom, in einer direkt an den Minister gerichteten Mitteilung in eben dieser Publikation, ich will nicht sagen, dass der neue Fund den Bankerott der modernen Kritik, namentlich der deutschen bezeichnet; aber jedenfalls wird er die Zuversicht der vielen schwächen, die aufs Wort eines Niebuhr oder Mommsen schworen, und die Hoffnungen der wenigen stärken, die noch an die Autorität des Livius und die historische Grundlage der Tradition glauben. Der Fund öffnet schon jetzt neue und weite Horizonte für die kritische Geschichte des ältesten Rom." Diese Sprache eines Gelehrten, dessen Kompetenz auf dem Gebiete der lateinischen Epigraphik bis jetzt noch nicht erwiesen ist, dürfte nicht nur Professor Hülsen überrascht haben. Seine Frage, wo die neuen Horizonte des römischen Gelehrten zu suchen seien, klingt bescheiden, wenn man sich mündliche Kommentare ins Gedächtnis zurückrufen kann, die keineswegs die Deutschen allein, sondern viel schärfer noch die Franzosen einer solchen Anregung gegenüber fallen liessen. Auch sonst erscheint Professor Hülsen's Kritik des italienischen Chauvinismus, für den er wahrlich nicht nach Beweisen zu suchen hatte, durchaus sachlich, massvoll und gerecht. Hatte er doch selbst seinen Austritt aus der im Dezember 1898 vom Minister berufenen Kommission für die Ausgrabungen des Forum erklären müssen, weil man ihm unglaublicherweise die wichtigsten Funde einfach vorenthielt. Nun ist es allerdings ein trauriges Schauspiel, zu sehen, dass sich der „Popolo Romano" jetzt eben herbeigelassen hat, in seine Spalten den Wortschwall des römischen Gelehrten abzudrucken, der in seiner Eitelkeit durch die sachlichen Ausführungen des deutschen Gelehrten tief gekränkt, doch sicherlich nicht eine so laute Sprache führen würde, wüsste er nicht eine starke Rückendeckung hinter sich. Die Art, wie dieser italienische Patriot mit einem verdienstvollen deutschen Gelehrten zu reden wagt, der in Rom eine amtlich und gesellschaftlich gleich angesehene Stellung einnimmt, ist allerdings so tölpelhaft und unfein, dass sie selbst seine Landsleute besseren Schlages wenig ergötzen möchte. So mag Professor Hülsen auch den schwersten Vorwurf des römischen Professors, die Gastfreundschaft verletzt zu haben, ruhig hinnehmen. Womit und wie? Wenn man in einem Institut des deutschen Reiches wohnt, seinen Unterhalt bezahlt, wie andere Menschen auch, so braucht man sich in der Fremde wohl gerade nicht mehr als Gast zu fühlen. Und vor allem wird man auf diese Ehre verzichten, wenn Leute, wie der römische Latinist, die Hausherrnpflichten übernommen haben. Gewiss sieht sich der Deutsche hier in seinen Studien oft auf die Bibliotheken und Museen Italiens angewiesen, aber bieten wir dem Fremden in Deutschland etwa nicht jegliche Unterstützung seiner Arbeiten als etwas Selbstverständliches dar? Steht nicht in Rom den Italienern die reiche Bibliothek des Archäologischen Instituts jederzeit offen, um aufs fleissigste von ihnen benutzt zu werden? Im Auslande dürfen solche Erfahrungen, die der fremde Gelehrte immer wieder in Italien macht, nicht unbekannt bleiben, sie sind lehrreich genug, aber nicht gerade ruhmreich für die italienische Wissenschaft. Man scheint es auch hier verlernt zu haben, Sache und Person zu scheiden. Wie sich die Kollegen des römischen Latinisten in dieser Angelegenheit verhalten werden, bleibt abzuwarten, auf deutscher Seite wird man sich wohl schwerlich herbeilassen, so niedrigen Angriffen auf die tüchtigsten Vertreter unserer Wissenschaft die gebührende Antwort zu geben. *E. ST.*

VOM KUNSTMARKT.

London. — Anfang und Mitte Juli fanden nachstehende Auktionen von Kunstgegenständen statt: Aus dem Nachlasse des verstorbenen Barons Reuter, des bekannten Begründers der gleichnamigen Telegraphenagentur, kam bei Christie zur Versteigerung: „Venus“, von Diaz, 8600 M. (Philpot). A. Schreyer „Albanesische Bauern“, 9000 M. (Tribble). „Eine junge Dame im weissen Spitzenanzuge“, fälschlich Reynolds zugeschrieben, thatsächlich von Lawrence, 58000 M. (Pattison). Reynolds, Porträt von Horace Walpole, das Gemälde hat gelitten, 19950 M. (L. Colnaghi). Raeburn, Porträt von Oberst F. Scott, 14200 M. (Agnew). T. Gainsborough, die Gemahlin des Obersten Hamilton, 15700 M. (Whitmarch). „Die persische Sybille“, Pastellbild von J. Russell, bezeichnet und datiert 1797, gestochen von John Ogborne, 24150 M. (Wertheimer). „Genrebild“, von Peter Graham, 5000 M. (Agnew). Landseer, „Herumstreichende Spieler“, 7350 M. (Armstrong). Troyon, „Waldlandschaft mit Flussscene und Viehherde im Hintergrund“, 27800 M. (Whitmarch). J. M. Nattier, „Sophie, Tochter Ludwigs XV.“, 5100 M. (C. Davis). A. Watteau, „La Musette“, beschrieben in De Goncourt's Werk S. 134, gestochen von Moyreau, 29000 M. Quentin de la Tour, Pastellporträt der Marquise de Lamure, 9450 M. (Duveen). — Ferner gelangten bei Christie die Sammlungen eines fremden Fürsten und eines nicht genannten Aristokraten zum Verkauf. Die betreffenden Gegenstände weisen auf früheren Wiener Besitz hin. Miniaturen: Anna von Österreich, Gemahlin von Louis XIII., Schule Petitot's, 1440 M. Männliches Porträt von Füger's Hand, 2400 M. Isabey, Dame in weissem Anzuge, 3000 M. Prinzessin Salm, landschaftlicher Hintergrund, 1700 M. „Diana und Endymion“, 1500 M. Genrebild, von Tannay, 1786 bez. 3465 M. Eine Fasanenjagd, von J. D. Dujour, 1770 bezeichnet, 13200 M. Porträt von Marie Antoinette, 1778, bez. Campana, 4200 M. Die Tochter des Malers Grésély, von H. de St. Père, 1800 M. Kaiser Leopold II., 3200 M. Die Kaiserin Marie Louise, 3000 M. Eine Dame in reicher Toilette mit Perlenhalsband, einen Fächer in der Hand haltend, von Hall, 5000 M. Das Selbstporträt von F. H. Füger, 1796 und bez., 2000 M. Gleichfalls von Füger, Porträt seiner Gattin, 1785 bez., 6000 M. — Golddosen mit Miniaturmalerei: Eine Louis XVI.-Dose, Malerei, Cupido und Venus, 8200 M. Louis XV.-Dose, Pastoralscene, 10725 M. Louis XV.-Dose, Malerei, ein Kriegslager darstellend, 5250 M. Louis XVI.-Dose, Porträt von Maria Leczinski, von Campana, 6700 M. Eine Dose mit dem Bildnis der Kaiserin Katharina II. von Russland, 4400 M. Eine Dose von Altmeissener Porzellan, Jagdscenen, 3100 M. Louis XVI.-Dose, Porträt von Madame Victoire, Tochter des Königs, 2000 M. Eine Dose mit Malerei, Mars und Venus, bez. 1775, Füger, 2520 M. — Porzellan: Eine Jagdflasche, Alt-Sèvres, Malerei, Jagdscenen, 6000 M. Eine Jardinière, Sèvres, gros-bleu Grundton, Landschaft und Bäume in Medaillons gemalt, 10100 M. Ein paar eiförmige grüne chinesische Vasen, 4000 M. — Diverse andere Kunstgegenstände: Eine Louis XV.-Chatelaine, in Gold getrieben, nebst Uhr von Martineau angefertigt, 6100 M. Ein silberne Flasche in Gestalt eines Hirsches, Frankfurt, 17. Jahrhundert, 4000 M. Ein silberner Kasten mit der Figur des hl. Michael, Mainz, etwa 1650, 2000 M. Eine silberne Schüssel, mit getriebenem Laubwerk und Delphinen, Augsburg, 17. Jahrhundert, 6400 M. Reiterstatue Konstantins, vergoldete Bronze, 3360 M. Eine Louis XV.-Uhr von J. B. Baillon, montiert in Altmeissener Porzellan, 10500 M. Ein Marqueterie-Schreibtisch mit Uhr von Le Pante, im Stil Louis XV., 6000 M. Eine Louis XVI.-Uhr, von Solian, Marmor, mit Gruppe in Goldbronze, 6400 M. Ein ovaler Tisch, Louis XVI., Malerei nach Thorwaldsen's „Tag und Nacht“, 3000 M. Ein paar Konsolen, Louis XVI., Goldbronze-Dekoration, 6200 M. Kupferstiche: Nach Morland „The Cottagers Wealth“, „A Maid“, „A Wife“, „What you will“, farbig, von J. R. Smith gestochen, 3300 M. Mrs. Mills nach Engelheart, in Farben, von demselben gestochen, 2050 M. Die Töchter von Sir Thomas Frankland, nach Hoppner, von J. Ward, 2520 M. Lady Caroline Howard, nach Reynolds, von V. Green, erster Plattenzustand, 3340 M. Von demselben, Mrs. Cosway, nach Marie Cosway, Probeblatt, 3000 M. Jane, Gräfin Harrington, nach Reynolds, in Farben, von Bartolozzi, 2310 M. ♂

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstrasse 15.

Neue Folge. X. Jahrgang. 1898/99. Nr. 33. 21. September.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE JAPANISCHE ABTEILUNG DER KGL. PORZELLAN- UND GEFÄSSSAMMLUNG ZU DRESDEN.

Der Umstand, dass die diesjährige Deutsche Kunstausstellung wohl noch manche Freunde und Forscher der dekorativen Kunst in diesem Monat nach Dresden ziehen wird, veranlasst mich schon jetzt mit einem Resultate an die Öffentlichkeit zu treten, dem bis zu seiner völligen Feststellung noch lange Studien gewidmet werden müssen, hoffend dass man nicht länger an obiger Sammlung als einer toten wird vorüber gehen können: es handelt sich um die Neubegründung und Neuordnung der japanischen Abteilung.

Die keramische Sammlung Dresdens, an Zahl wohl die bedeutendste, die es giebt, hat letzthin in der Wissenschaft stark an Ruf und Bedeutung verloren. Die ungünstige magazinartige Aufstellung der alten wertvollen Sachen, der Mangel einer wissenschaftlichen, ja selbst ästhetischen Gruppierung machten es jedem, der nicht für ein Specialstudium Wochen zur Verfügung hat, unmöglich, von dem Inhalte und Werte derselben sich eine zuverlässige Kenntnis zu verschaffen. Dieser Übelstand besteht in der Hauptsache auch heute noch. Nicht von heute auf morgen ist hier eine so fundamentale Umgestaltung zu erreichen. Aber dadurch, dass dem Verfasser das Vertrauen geschenkt worden ist, die Sammlung von Grund aus wissenschaftlich durchzuarbeiten und danach neu zu ordnen, ist die Aussicht auf eine Besserung von massgebender Stelle aus eröffnet worden.

Als erstes Resultat dieser Arbeit liegt die Neuordnung der japanischen Abteilung vor. Keine Abteilung der Sammlung stand bisher bei den Kennern so sehr in Verruf, als gerade diese, keine drückte überhaupt bei der Bedeutung der japanischen Kunst für die unsere des heutigen Tages das Niveau der ganzen Sammlung so tief herab. Dies entbehrte unter den gegebenen Verhältnissen nicht der Begründung. Was hier als Japan in gedrängter Fülle ausgestellt war, war nichts als jene jetzt so berüchtigte Massenexportware, mit der Japan im letzten Jahrhundert Europa bei dem relativ tiefen Stande seiner Keramik hatte beglücken können, für die uns heute jedoch, wo wir die wahre eingeborene Kunst der Japaner kennen, das nötige Verständnis fehlt. Kein gut geleitetes Museum würde jetzt nach den meisten dieser Dinge seine Hand ausstrecken. Nur als dekorative Setzstücke für das Privathaus haben sie ihren Wert noch nicht verloren. Der „Sammler", der dekorative Sammler wird sie noch lange begehren.

Doch ist die japanische Keramik der Kgl. Porzellansammlung besser als ihr Ruf. Nur durch ein Versehen ist sie zu diesem nicht gerade schmeichelhaften Renommée gelangt. Bei genauer Durchsicht der chinesischen Abteilung fanden sich auf Schritt und Tritt japanische Erzeugnisse, bald stellte sich das höchst erfreuliche Resultat heraus, dass durch einen weit über ein Jahrhundert alten Irrtum gerade die besten Stücke japanischen Ursprungs für chinesische gehalten und als solche auch in der chinesischen Abteilung ausgestellt worden sind, wo sie, einige hundert an Zahl, zwischen den ebensoviel Tausenden chinesischen Ursprungs bei der gedrängten Aufstellung der ganzen Sammlung völlig verschwanden. Die Tradition weiss nur zu berichten, dass der verstorbene, um die Erforschung der ostasiatischen Keramik so hochverdiente *Sir Wollaston Franks* vom Britischen Museum hiervon schon eine Ahnung gehabt. Auf seine Anregung hin hatten schon einige wenige der

auffallendsten japanischen Erzeugnisse eine Umsetzung erfahren.

Dieser Irrtum war so entstanden: Die Aufstellung der ostasiatischen Abteilungen beruht auf dem ersten vorhandenen Inventare der Sammlung vom Jahre 1779. Damals erhielt jedes Stück die jedem keramischen Sammler bekannte eingeritzte oder aufgemalte Nummer und das besondere Abzeichen seiner Klassifikation, wie sie *Franks* in seinem Catalogue of a collection of oriental porcelain and pottery bereits mitgeteilt hat. Die Klassifikation erfolgte nach den vermeintlichen Ursprungsländern oder auch nach der Grundfarbe, z. B. nach Grün (Seladon), Blau, Rot. Fast alle in Frage kommenden Porzellane erhielten auf diese Weise ein Parallelogramm, das, wie das Inventar sagt, „altindianisches“ Porzellan bedeutet. Es ist dieselbe Bezeichnung, die *Du Sartel* in seinem Werke La porcelaine de la Chine aus anderen alten Inventaren des vergangenen Jahrhunderts für die in Rede stehende Gattung mitgeteilt hat. Unter diesen Umständen ist es kein Wunder, dass bei so unklaren Bezeichnungen, bei der allgemeinen Begriffskonfusion, die im vergangenen Jahrhundert über die ostasiatischen Länder geherrscht hat, die mit dieser Bezeichnung belegten Gegenstände sich mit der Zeit mehr und mehr von Japan entfernt haben und in der chinesischen Abteilung untergingen. China war damals doch in der Phantasie der Menschen das eigentliche Hauptland Ostasiens, von dem ebensoviel Schönes und Nützliches, wie Wunderliches und Trödelhaftes nach Europa gelangte. Trotz der ziemlich rätselhaften Bezeichnung „japanisches Palais“ lagen diese Verhältnisse in Dresden nicht anders als anderswo.

Die auf diese Weise neu organisierte japanische Abteilung hat freilich ein anderes Ansehen erhalten, als es heute ein moderner Kunstgelehrter einer solchen Sammlung verleihen würde. Sie ist nichts weniger als eine vollständige Darstellung dessen, was Japan in der Keramik geleistet hat. Es fehlen so gut wie ganz aus altem Bestande und konnten durch Neuerwerbungen erst spärlich hinzugefügt werden gerade diejenigen Erzeugnisse der japanischen Keramik, die für uns vor allem ihr eigentlicher Inbegriff sind, die Fayencen, Steinzeuge mit ihrer Emailmalerei und ihren farbigen Glasurdecken. Vielleicht sind auch die rein individuellen Erzeugnisse, die nur einmal gemachten, die Erzeugnisse des „Künstlerhandwerks“, nur sehr spärlich vertreten. Aber es handelt sich hier doch zum Teil um keramische und künstlerische Erzeugnisse hervorragender Qualität, die zu erwerben sich heute kein Museum scheuen würde. Zugleich aber wird ein solcher aus älterer Zeit überlieferter Bestand immer als Regulator dienen, der, indem er eine Einseitigkeit einer anderen entgegensetzt, den Ausgleich allgemeiner Gerechtigkeit vermitteln hilft.

Doch herrscht auch hier, wie das folgende zeigen wird, eine Mannigfaltigkeit vor, die sich zwar im allgemeinen in einige klare Gruppen unterbringen lässt, doch nur aber um zu zeigen, dass einige besonders schöne Stücke mit diesen Gruppen nichts zu thun haben. Und dann giebt doch auch die Bezeichnung des vergangenen Jahrhunderts „altindianisch“ sehr zu denken. Das Gros bilden natürlich die in der Provinz Hizen, vorzugsweise in Arita angefertigten, nach ihrem Ausfuhrhafen Imari-Porzellan benannten Erzeugnisse, deren wichtigste und schönste Gruppe Direktor *Brinckmann* in seinem Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe charakterisiert hat. „Sie lassen das weiche milchige Weiss der Masse zu besserer Geltung kommen, als die meisten ganz mit Malereien bedeckten Porzellane der zweiten Gruppe. Nur wenig umfangreiche Malereien mit auf die farbige Glasur gebrannten Muffelfarben, unter denen ein helles Blau, ein helles bläuliches Grün und das als Schmelzfarbe nicht verwendbare Eisenrot vorherrschen, schmücken diese Porzellane.“ Es muss hinzugefügt werden, was bisher nicht beachtet, von *Du Sartel* sogar geleugnet worden ist, dass sich hier neben dem in der ganzen Keramik einzig dastehenden kraftvollen Emailblau doch auch bisweilen das Unterglasur findet, ja einmal sogar beides zusammen an demselben Stück. Bei allen diesen Erzeugnissen, deren Zahl fast 200 beträgt, handelt es sich ausschliesslich um Gebrauchsobjekte für den Japaner. Sie stellen sich dar als grosse Cylindervasen und grosse Deckelurnen, die aber sich zu keinem Satz ergänzen, als Kürbisflaschen, Räuchergefässe, Deckeltassen, langhalsige Sakeflaschen, grosse und kleine Schalen, daneben eine vielleicht als Vase verwendete grosse Muschel und drei weisse, mit prächtigen Satteldecken versehene Elefanten, in denen man wohl indisch-buddhistische Kultussymbole mutmassen darf. Kein Gegenstand erscheint in einer nur für europäische Verwendung denkbaren Form. Es fehlen der Vasensatz, die Untertasse, selbst der Theetopf. Das Bravour- und Glanzstück dieser Gruppe ist eine 56 cm breite, tiefe Schale, deren ausnahmsweise die Fläche stark deckende Bemalung ebenso farbenprächtig wie harmonisch ist.

Zu dieser Gruppe gesellt sich, vielleicht als die interessanteste, eine zweite, die an Qualität jener ersten gleichstehen dürfte, interessant, weil sie bisher so gut wie unerkannt blieb. Nur *Audsley* und *Bowes* bilden in ihrem Werke Keramic Art of Japan ein Beispiel auf Tafel V ab. Sie ist auch hier nur klein, es handelt sich um etwa 30 Stück. Ihrer künstlerischen Erscheinung nach gehört sie zu jener Masse japanischer Kunsterzeugnisse, die im Gegensatz zu der die Fläche nur belebenden Ornamentik das Ornament als deckendes aufweist. Das Weisse des Porzellans

schimmert nur sporadisch, aber desto kräftiger durch ein vielfarbiges Kleid, dessen Komposition ebenso originell wie prächtig, der chinesischen Kunst viel selbständiger gegenüber steht als die der ebengenannten Gruppe. Einzelfelder mit Ranken, Landschaften und dergl. verbunden durch lineare Grundmuster, stilisierte Blumen und Ranken bilden die Grundmotive. Charakteristisch ist für alle ein sehr kräftig leuchtendes lackartiges Rot von der Farbe des Eisenrot, das aber in keiner Weise stumpf auf der Glasur sitzt, mit Vorliebe zur Deckung des Grundes für ausgesparte Ornamente verwendet ist. Wegen seines stark dominierenden Charakters möchte man auch hier wieder von einer „famille rose“ sprechen. Daneben findet sich ein Unterglasurblau, von einer Tiefe, wie es bisher Japan kaum zugetraut wurde. Die Gegenstände sind ausschliesslich Schalen und Deckeltassen, doch scheint in dieser Gruppe das Exportporzellan einzusetzen. Die Untertasse taucht auf, und einigemal findet sich grosser Reichtum der Ornamentik bei stark verminderter Qualität im einzelnen, dessen Verbindung im allgemeinen ja als Kennzeichen desselben gelten kann. Hier erhebt sich aber doch die Frage, ob man es bei allen in der japanischen Abteilung befindlichen Porzellanen wirklich allein mit Imari-Erzeugnissen zu thun hat. Vielleicht sind die Erzeugnisse japanischer Kunst damals doch mehr von Ort zu Ort gewandert, als man heute anzunehmen geneigt ist. Jedenfalls enthält die Sammlung aus altem Bestande eine Sake-Flasche, die jeder Kenner japanischer Keramik sicher für ein Erzeugnis *Kagas* ansprechen wird, ferner einige flüchtig mit Emailfarbe dekorierte olivbraun glasierte Schalen, die wie Bauerntöpferei aussehen und dergl. mehr.

Wichtig ist auch die dritte Gruppe, die der Blauporzellane, da diese Gattung von den Forschern und Sammlern unverdientermassen etwas stiefmütterlich behandelt worden ist, die Erzeugnisse derselben überhaupt selten zu sein scheinen. Da das alte Inventar sie nur zu blauem Porzellan gestempelt hatte, waren sie rettungslos der chinesischen Abteilung verfallen. Kein einziges Stück Blauporzellan war bisher unter Japan ausgestellt. Das hier gewonnene Resultat darf als ein geradezu glänzendes bezeichnet werden. Mehrere Stücke gehören zu dem Schönsten, was die japanische Keramik überhaupt geschaffen. Der Prozentsatz des Minderwertigen ist hier auffallend gering. Ganz schlechte flüchtige Sachen finden sich überhaupt nicht. Ein Massenexportartikel, wie in China, kann dies Produkt überhaupt nicht gewesen sein. An erster Stelle sind hier eine kleine Stangenvase mit der eines grossen Meisters würdigen Zeichnung eines Heiligen, ein kleine cylindrische Deckeldose mit zwei vor einem Gemache kauernden Figuren, sowie eine ganze Reihe von Schalen mit Darstellungen von Kranichen, Wachteln und dergl. Würdig schliessen sich ihnen die 13 grossen Fischschüsseln an in Form übereinander gelegter Blätter, jede mit anderen Pflanzendarstellungen oder geometrischen Mustern bedeckt. Ganz ungewöhnlich ist ein tiefes Becken, dessen Felder u. a. die durchaus impressionistisch aufgefasste Darstellung der hinter Wolken hervorbrechenden Sonne zeigt, während die Randeinfassung fast wie eine Imitation geflossener Glasuren erscheint. Für vorbildlich können zwei Schalen in Blumenkelchform gelten, bei denen nur die die Wandung bildenden Blumenblätter eine leicht abschattierte blaue Tönung erhalten haben. Erstaunlich ist an allen diesen Erzeugnissen die Gewandheit der Japaner in der dekorativen Verwendung der einen Farbe. Das Kobaltblau erreicht zwar nie die Kraft und Tiefe, wie in den besten Leistungen der chinesischen Kunst, übertrifft dieselbe aber bei weitem durch das Raffinement seiner künstlerischen Verwendung.

Das Gros dieser Sammlung jedoch bleibt natürlich das jetzt möglichst in den Hintergrund gedrängte Exportporzellan, mit seinem Hauptdreiklang von Blau, Rot, Gold. Doch fanden sich auch hier einige Stücke, deren Form und Verzierung sie als Gebrauchs-Kunstobjekte der Japaner selber kennzeichnete, und die als hervorragende keramische Leistungen der Keramik zu gelten haben. Letzteres kann man indessen auch mit ruhigem Gewissen von manchen der eigentlichen Exportporzellane sagen. Eins der schönsten Stücke dieser Abteilung ist ein Babierbecken. Und hier mag auch zum Schluss ein Wort über die grossen japanischen Vasen gesagt werden, an denen die Dresdener Sammlung ja so reich ist, wie keine andere, von denen jedoch der Kenner japanischer Kunst heute ja überhaupt nichts wissen will. Es ist wahr, vom kulturgeschichtlichen und ethnographischen Standpunkt, der heute dem Kunstgewerbe gegenüber der massgebende wird, nachdem der technische überwunden, bieten diese lediglich für Europa angefertigten Gegenstände nicht allzuviel Interesse. Hier ist ihr Inhalt in den beiden nicht gerade unbekannten Thatsachen erschöpft, dass Europa im vergangenen Jahrhundert sehr prachtliebend war, und dass die Japaner und Ostasiaten, winkt ein materieller Vorteil, zu jeder Dienstleistung, und sei es auch auf dem Gebiete der Kunst, nur zu bereit sind. Doch dürfte in einem Kunstmuseum auch der rein ästhetische Gesichtspunkt noch seine Berechtigung haben. Da stellt sich mancher Satz der jetzt so verachteten Vasen doch als eine erstaunliche künstlerische und technische Leistung heraus, vor der eine abfällige Kritik von seiten Europas und seiner keramischen Vertreter kaum am Platze sein dürfte. Man hat bei dem Exportporzellane Chinas, sowohl Chinas wie Japans, eben grosse Unterschiede hinsichtlich der Qualität zu machen, die sich wohl

mit zeitlichen Unterschieden decken. Im Anfang kann eine solche nach unten zustrebende Bewegung sich ganz wohl vor dem Verfall schützen, dem sie später bei der Unsolidität ihres eigentlichen Kerns ohne Gnade verfallen muss. Die Dresdener Sammlung zeigt jedenfalls ganz klar, dass es sich hier bei diesen Vasensätzen um zwei ganz verschiedene Gruppen von Erzeugnissen handelt, zu denen die Übergänge nicht ganz fehlen. Für die Gruppe der Mehrzahl ist die Verlotterung, die Schnellmalerei das Arbeitsprogramm gewesen. Die andere jedoch atmet echt japanischen Geist. Die Ornamentik ist deckend, was echt japanisch ist, sie ist farbenreich, aber nicht prunkend, was nicht minder als echt japanisch gelten kann, und sie ist durchsetzt von jenem Naturgefühl, das immer von neuem uns jenem Inselvolke gegenüber unsere Bewunderung entlockt. Hierunter befindet sich ein bisher wegen ungünstiger Aufstellung wohl kaum beachteter Vasensatz, der zu den allerschönsten keramischen Erzeugnissen der Japaner überhaupt zu rechnen sein wird.

ERNST ZIMMERMANN.

BÜCHERSCHAU.

— Im Verlage von *Franz Jäger* in Goslar erscheint demnächst eine *Geschichte der deutschen Illustration;* die erste Lieferung wird im Oktober d. J. ausgegeben und das ganze Werk — 10 Lieferungen à 2 M. — im Herbste 1900 fertig vorliegen.

„Grundriss der Kunstgeschichte" von *Wilhelm Lübke.* Zwölfte Auflage. Vollständig neu bearbeitet von Professor Dr. *Max Semrau.* I. *Die Kunst des Altertums.* Stuttgart, Paul Neff Verlag, 1899.

Wilhelm Lübke's weitverbreiteter und allbekannter „Grundriss der Kunstgeschichte" erscheint jetzt in einem neuen zeitgemässen Gewande. Professor Dr. Max Semrau hat den Text einer gründlichen und tiefgehenden Umarbeitung unterzogen, welche eine Erweiterung des Umfanges zur Folge hatte, und auch die Abbildungen sind vermehrt und ungenügende durch neue ersetzt worden. Bis jetzt ist ein Band herausgegeben worden, der das Altertum behandelt. Vier einzelne selbständige Bände sind vorgesehen, welche noch im Laufe dieses Jahres erscheinen sollen. Die neue Bearbeitung wird dem altbewährten Buche neues Leben verleihen.

„Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen." Unter Mitwirkung des Kgl. Sächsischen Altertumsvereins, herausgegeben von dem Kgl. Sächsischen Ministerium des Innern. *19. Heft: Amtshauptmannschaft Grimma* (I. Hälfte), bearbeitet von Cornelius Gurlitt. Dresden. In Kommission bei C. C. Meinholt & Söhne.

Das neu erschienene Heft der sächsischen Kunstinventarisation umfasst die Orte der Amtshauptmannschaft Grimma bis mit Lauterbach und bietet wieder eine grosse Menge interessanter Einzelheiten, wenn auch keine Werke von hervorragend kunstgeschichtlicher Bedeutung. Nur einiges sei hier hervorgehoben. Die Stadtkirche St. Egidi in Colditz besitzt einen schönen gotischen Abendmahlkelch von tadelloser Erhaltung aus dem 15. Jahrhundert (Fig. 42), die Kirche von Döben eine kunstgeschichtlich interessante Grabplatte aus Rochlitzer Stein, romanischen Ursprungs (Fig. 73), wohl den Burggrafen Conrad von Döben darstellend und dem 12. Jahrhundert angehörend. Am umfangreichsten ist natürlich die Stadt Grimma selbst, die Nikolaikirche weist einen prächtigen geschnitzten und bemalten Altar, einen der grössten Sachsens, von guter Erhaltung auf, der aber aus verschiedenen Zeiten des 16. Jahrhunderts stammt. Mehr eine Kuriosität ist die lebensgrosse Sandsteinstatue des bekannten Hofnarren J. Fröhlich (Fig. 182), bez. J. F. 1729, welche im Park des Rittergutes Hohburg aufgestellt ist. Wir kennen ihn hauptsächlich durch die zur Zeit hochgeschätzte Meissener Porzellanfigur, die seine Missgestalt uns wiedergiebt.

KUNSTBLÄTTER.

Hausschatz moderner Kunst. Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien. Komplett in Mappe 65 M.

Das Werk, auf das wir unsere Leser bereits früher (Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. VIII. S. 208) hingewiesen haben, liegt jetzt vollständig vor und bereitet das Durchstudieren der 100 vortrefflich gedruckten Blätter einen wahren Genuss. Jeder Geschmack findet seine Rechnung; alle grossen und charakteristischen Erscheinungen sind vertreten. Vom Altmeister Böcklin finden wir die Villa am Meere, eine Meeresidylle, die altrömische Taverne, den Anachoret, den Tod, durch eine Herbstlandschaft reitend, des Hirten Liebesklage und ein wenig bekanntes Bild: Der Gang nach Emmaus. Menzel hat eins seiner Kabinetbilder aus der Gesellschaft beigetragen. Doch es würde zu weit führen, alle Künstler namentlich aufzuführen; alle Richtungen sind vertreten, L. Richter, Makart, Defregger, Spitzweg, Munkaczy, Uhde und Liebermann. Unter den reproduzierenden Künstlern begegnen uns die besten Namen, Unger, Hecht, Krauskopf, Wörnle, Doris Raab, P. Halm, Krostewitz, Alb. Krüger, C. Th. Meyer-Basel u. a. m. Wenn wir etwas vermissen, so ist es eine grössere Auswahl Originalradierungen; dieser Zweig der graphischen Kunst hat in den letzten Jahrzehnten doch so wesentliche Fortschritte gemacht, dass eine bessere Vertretung in einem Hausschatz moderner Kunst erwünscht gewesen wäre. Unter den Mitgliedern der in allen grösseren Kunststädten bestehenden Vereine für Originalradierung — ich nenne nur Berlin, München, Düsseldorf, Karlsruhe, Weimar — finden wir so viele hervorragende Künstler und von ihnen so tüchtige Leistungen, dass für ihr Fehlen die in dem Werke vorhandenen Originalradierungen nicht entschädigen können. Vielleicht bringt uns die Herausgeberin, die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien, noch einen Nachtrag, der moderne Originalradierungen bringt, sie wird sich sicher den Dank aller, die das Werk besitzen, erwerben. Der letzten Lieferung liegt ein umfangreiches Inhaltsverzeichnis bei mit biographischen Skizzen sämtlicher vertretener Künstler und mit eingehenden historischen und kritischen Erläuterungen zu jedem einzelnen der vorgeführten Werke. So bietet nun das abgeschlossene Werk ein Spiegelbild der Entwicklung der Kunst im letzten Vierteljahrhundert und darf unbedenklich unseren Lesern zur Anschaffung empfohlen werden.

NEKROLOGE.

† *Berlin.* — Der Genremaler *Wilhelm Amberg,* geboren am 25. Februar 1822 in Berlin, ist daselbst am 10. September gestorben. Er war ein Schüler der Berliner Akademie unter

Karl Begas und bildete sich dann in Paris unter Léon Cogniet und in Italien weiter aus. Zuerst malte Amberg mythologische Bilder und Porträts und ging dann zum Genrebild über. Auch als Lithograph war der Verstorbene thätig.

Baden-Baden. — Der bekannte Pariser Kunsthändler *Stephan Bourgeois,* der Senior der Firma „Gebrüder Bourgeois, Cöln—Paris", ist am 23. August im Alter von 60 Jahren an einem Gehirnschlag gestorben.

† *Weimar.* — Der bekannte Historienmaler Professor *Friedrich Wilhelm Martersteig* ist am 6. September im Alter von 85 Jahren gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Der Maler *Hubert Herkomer* in Bushey bei London ist vom Deutschen Kaiser zum ausländischen Ritter des Ordens pour le mérite für Wissenschaften und Künste ernannt worden.

*** Der Bildhauer *Walter Schott* in Berlin ist aus Anlass der Einweihung des von ihm geschaffenen Denkmals für das erste Garderegiment auf dem Schlachtfelde von St. Privat vom Kaiser zum Professor ernannt worden.

*** Dem Maler *Martin Wilberg,* Lehrer an der Unterrichtsanstalt des Kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin, ist das Prädikat „Professor" beigelegt worden.

WETTBEWERBE.

Düsseldorf. — In dem *Wettbewerb um Entwürfe für die Ausschmückung des grossen Sitzungssaales im Kreistagsgebäude in Kleve* wurde der erste Preis, bestehend in der Übertragung der Arbeit, dem Maler J. Dreusser zuerkannt. Den zweiten Preis (1000 M.) erhielt Maler Alb. Bauer jr., den dritten Preis (500 M.) Maler Franz Kiederich. Der Kunstverein wird demnächst einen neuen Wettbewerb eröffnen um die Herstellung eines Wandgemäldes für die Aula in Mörs. -u-

Dresden. — Zu dem *Wettbewerb um Entwürfe für die Ausschmückung der grossen Kuppelhalle des städtischen Ausstellungspalastes* gingen 13 Entwürfe ein. Es erhielten den ersten Preis (1800 M.) Professor Otto Gussmann in Dresden, den zweiten Preis (1200 M.) Maler Oskar Wichtendahl in Hannover, den dritten Preis (600 M.) Maler und Bildhauer Martin Wigand in München. Die Entwürfe des Professors Erwin Oehme in Blasewitz und des Malers Julius Voss in Berlin wurden angekauft. -u-

Berlin. — Vom Senat der *Akademie der Künste* werden im Oktober für das Frühjahr 1900 folgende *Reisepreise* zur Ausschreibung gelangen: 1. Die grossen akademischen Staatspreise, je 3000 M., zu einjährigen Studienreisen nach Italien für preussische Bildhauer und Architekten; 2. die beiden Michael Beer-Preise je 2500 M., zu einjährigen Studienreisen mit der Verpflichtung achtmonatlichen Aufenthalts in Rom, für jüdische Maler und für Bildhauer aller Konfessionen; 3. der Preis der Dr. Paul Schultze-Stiftung, 3000 M., zu einjähriger Studienreise nach Italien für deutsche Bildhauer, die ihren Studien auf den Unterrichtsanstalten der Akademie zur Zeit noch obliegen; 4. das vorläufige Stipendium der Carl Blechen'schen Stiftung, 600 M., zu einer zweimonatlichen Studienreise für jüngere Landschaftsmaler, die noch die Unterrichtsanstalten der Akademie besuchen oder sie nicht länger als ein Jahr verlassen haben. Für die um den Michael Beer-Preis und den Preis der Dr. Paul Schultze-Stiftung konkurrierenden Bildhauer werden Aufgaben gestellt. Die im Wettbewerb um den letzteren Preis ausgezeichnete Konkurrenzarbeit geht in das Eigentum der Akademie über. -u-

Das R. Istituto Veneto für Wissenschaften, Litteratur und Künste schreibt *zwei Preisaufgaben* für die Jahre 1900 und 1901 für Italiener und Nicht-Italiener aus. Die Arbeiten können in Italienisch, Französisch, Deutsch oder Englisch abgefasst sein. Die Preise bestehen in beiden Fällen in 3000 Lire, und die Arbeiten müssen bis zum 31. Dezember des betr. Jahres an das Sekretariat des Instituts eingeliefert sein. Die für 1900 gestellte Aufgabe behandelt ein geschichtlich-politisches Thema, für 1901 lautet sie „Geschichte der venezianischen Malerei von Anfang bis zum Ende des 15. Jahrhunderts". Strenge Einhaltung der durch die Aufgaben gestellten Grenzen wird anempfohlen, namentlich erscheint ein Herausgehen über das 15. Jahrhundert angesichts der Geschichte der italienischen Malerei von Crowe und Cavalcaselle nicht angezeigt. Von jedem Maler muss an der Hand des Quellenmaterials ein Lebensbild entworfen und müssen seine Werke untersucht werden, sowohl in Bezug auf ihre Authenticität als auf ihre künstlerische Bedeutung hin.

Breslau. — Die Bildhauer *Rudolf Maison* (München), *Johannes Böse* (Berlin), *W. von Rümann* (München), *Adolf Brütt* (Berlin) und *Josef Uphues* (Berlin) sind aufgefordert worden, Entwürfe für das auf dem Kaiser Wilhelmplatz zu errichtende Reiterstandbild Kaiser Friedrichs herzustellen und bis zum März k. J. einzuliefern. Die Modelle werden im Schlesischen Museum der bildenden Künste ausgestellt werden. *C. B.*

DENKMÄLER.

*** Die Ausführung eines *Goethe-Denkmals für Görlitz* ist dem Bildhauer Professor *Johannes Pfuhl* in Charlottenburg übertragen worden, dem Görlitz bereits sein Kaiser Wilhelm-Denkmal und das Denkmal Jakob Böhme's verdankt.

⊙ Zwei neue *Standbilder brandenburgisch-preussischer Herrscher* sind am 26. August in der Siegesallee in Berlin in Gegenwart des Kaisers enthüllt worden. Die eine Gruppe, die *Ludwig Cauer* ausgeführt hat, ist dem Luxemburger Kaiser Karl IV. gewidmet, der von 1373—1378 auch die Mark Brandenburg regiert hat. Die ihm beigegebenen Halbfiguren stellen den Erzbischof von Magdeburg, Dietrich von Portitz, und den Hofmeister Klaus von Bismarck dar. Die zweite Gruppe zeigt Friedrich den Grossen zwischen dem Feldmarschall Grafen von Schwerin und Sebastian Bach. Ihr Schöpfer, *Joseph Uphues,* hat den grossen König in jugendlichem Alter, etwa zur Zeit der beiden ersten schlesischen Kriege, dargestellt und damit in dem Grade den Beifall des Kaisers gefunden, dass dieser eine Marmorwiederholung der Figur zur Aufstellung in Sanssouci bestellte. Uphues wurde durch Verleihung des Professortitels ausgezeichnet. Ausserdem übertrug ihm der Kaiser die Ausführung eines *Moltke-Denkmals* für Berlin, das in schlichten Formen ohne allegorisches Beiwerk gehalten werden soll.

Leipzig. — Für die Errichtung eines *Goethe-Denkmals* hat der Rat 10000 M. bewilligt. -u-

M.-Gladbach. — Am 3. August wurde der Grundstein zum *Bismarck-Denkmal* gelegt, welches von Professor Fritz Schaper in Berlin ausgeführt wird. -u-

Hagen i. W. — Am 6. August wurde das *Denkmal Kaiser Friedrichs III.* feierlich enthüllt. Dasselbe ist ein Werk des Bildhauers Cauer in Berlin und von der Firma Gladenbeck in Friedrichsruh bei Berlin ausgeführt.

-u-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** Aus Anlass der *Grossen Berliner Kunstausstellung* hat der Kaiser die *grosse goldene Medaille* dem Maler Prof. *Josef Scheurenberg* und dem Kupferstecher Prof. *Hans Meyer*, die *kleine goldene Medaille* dem Maler *Friedrich von Schennis* in Berlin, dem Bildhauer *L. Tuaillon* in Rom, den Architekten *Vollmer* und *Jassoy* in Berlin, dem Maler *Julius Schmid* in Wien, dem Maler *Gonzalo Bilbao* in Sevilla, dem Illustrator *Hermann Vogel-Plauen* in Loschwitz, dem Maler *Adalbert Ritter von Kossak* in Berlin, dem Maler *Julius Wentscher* in Berlin und dem Maler *Isidor Kaufmann* in Wien verliehen.

*** Eine *Ausstellung von Werken französischer Künstler*, die erste selbständige nach dem Kriege, wird Ende September in den Räumen der Kunstakademie in Berlin eröffnet werden. Die Bilder, die die Ausstellung vorführen wird, stammen aus beiden Pariser Salons. Unter dem Vorsitz von *G. de Dramard* hat sich für die Berliner Ausstellung ein besonderes Comité hervorragender französischer Künstler gebildet, dem Männer wie Bonnat, Dagnan-Bouveret, Gérôme, Jean Béraud und Roybet angehören. Zwei dieser Herren sind Mitglieder der Berliner Akademie der Künste, Bonnat seit 1878 und Dagnan-Bouveret seit 1892. Dem Rufe des Comités ist eine grosse Zahl von Künstlern gefolgt, darunter Meister wie Carolus-Duran, Aublet, Courtois, Fantin-Latour und andere. Ihnen reihen sich viele französische Maler an, deren Werke noch niemals in Berlin ausgestellt waren.

Rom. — Der Kontrakt, die Erwerbung der Galerie Borghese durch den Staat betreffend, ist nunmehr unterzeichnet worden, und damit hat sich auch dieser Plan des Ministers Bacelli verwirklicht. Der Preis ist vom Staatsrat auf 3600000 Lire festgesetzt worden, welche zinsenlos in zehn Jahren zu bezahlen sind, 360000 Lire jedes Jahr. Von diesen fallen 200000 Lire der Bilanz des öffentlichen Unterrichtes zur Last, 160000 Lire werden aus der Schatzverwaltung bezahlt werden. Es heisst, dass auch die Verhandlungen, den Erwerb der Villa betreffend, in vollem Gange sind. Einstweilen hat sich die Regierung aber auch das Recht zugesichert, die Gemälde noch zwei Jahre lang in der Villa belassen zu dürfen. Der Vertrag wird sofort in Kraft treten, sobald er vom Parlament gebilligt worden ist. E. ST.

VERMISCHTES.

⊙ Eine lebensgrosse Gipsgruppe des Münchener Bildhauers Prof. *Christoph Roth „Im Sterben“*, die sich auf der Grossen Kunstausstellung in Berlin befand, ist von der Züricher Kunstgesellschaft angekauft worden. Sie soll in Bronzeguss ausgeführt und im neuen Museum in Zürich aufgestellt werden. Die Gruppe, die einen Schmied im Schurzfell darstellt, der, von der Arbeit herbeigeeilt, sein sterbendes Kind in den Armen hält, auf das die Mutter knieend einen angstvollen Blick wirft, war schon vor zwei Jahren im Münchener Glaspalast zu sehen. Es scheint, dass dem Künstler von massgebender Seite Hoffnungen auf einen Ankauf der Gruppe für die Münchener Glyptothek gemacht worden sind, dass der Ankauf aber nachher hintertrieben worden ist. Die Angelegenheit hat Anlass zu einer Debatte in der bayerischen Abgeordnetenkammer gegeben, ohne dass der Künstler damit etwas erreicht hat. In begreiflicher Erregung hat er über diese und andere Vorgänge eine Broschüre verfasst, die unter dem Titel „Kittel und Schurzfell! Kunstdebatte in der bayerischen Abgeordnetenkammer — Glanzlichter auf Münchener Kunstpflege“ bei *Robert Lutz* in Stuttgart erschienen ist. Der Titel erklärt sich daraus, dass bei den Verhandlungen mit Roth die Äusserung gefallen sein soll: „Eine solche Art Kunst mit Kittel und Schurzfell kommt nicht in die Glyptothek“. Diese Äusserung würde eine Engherzigkeit verraten, die man am allerwenigsten in München erwartet hätte, wo alle freiheitlichen Kunstbestrebungen von oben herab eine fürsorgliche Pflege finden. Da der Schrift eine Abbildung der übrigens höchst lebensvollen und ergreifenden Gruppe beigegeben ist, kann sich jeder ein Urteil über sie bilden. Es ist schlechterdings nicht zu verstehen, wodurch diese Gruppe Anstoss erregen konnte, und um so erfreulicher ist die Genugthuung, die jetzt dem Schöpfer des trefflichen Werkes zu teil geworden ist.

Dresden. — Auf der *Karolabrücke* sind zwei 5 m hohe *Bronzegruppen*, die Stadt Dresden und den Elbstrom darstellend, aufgestellt worden. Dieselben sind von den Bildhauern Hans Hartmann und Oskar Rühm in Dresden ausgeführt und bei Albert Bierling und Pirner & Franz gegossen. -u-

Rom. — Der Besuch der Privatgalerie des Fürsten Chigi in seinem glänzenden Palast an der Piazza Colonna war von jeher nicht leicht und seit dem Winter letzten Jahres ganz untersagt. Es hiess schon damals, der Fürst beabsichtige einige seiner Gemälde zu veräussern, und unter ihnen wurde vor allem eine Madonna Botticelli's genannt. Vor kurzem ist nun in der That der Botticelli, wie es heisst, für die Summe von 315 000 Lire in das Ausland verkauft worden. Das Bild war durch kein Fideikommis an die Galerie des Fürsten gebunden, sein Verkauf stand ihm frei; er hat denselben überdies der Regierung mit Angabe des Namens des Käufers angezeigt. Aber dieser Name soll sich als falsch erwiesen haben, das Gemälde selbst soll bereits durch Vermittlung einer fremden Gesandtschaft — man sagt der amerikanischen — nach Paris gelangt sein. Über den Vorgang im einzelnen verlauten nur Gerüchte, Thatsache ist, dass das Bild verkauft wurde und sich nicht mehr in Italien befindet. Ob es wirklich, wie hier vermutet wird, nach Amerika gehen wird, bleibt abzuwarten. Das Gemälde ist übrigens eins der bedeutendsten Jugendwerke des Florentiner Meisters, gleich ausgezeichnet durch Gedankentiefe wie durch Schönheit von Form und Farbe. Es erfreut sich überdies der besten Erhaltung. Es stellt die Madonna mit dem Kinde dar, dem ein lockiger Engelknabe eine Schüssel darbietet mit Weintrauben und Ähren gefüllt, eine sinnliche Allegorie auf den Opfertod Christi. Segnend hat das Kindlein die Rechte erhoben, und Maria hat bereits eine der Ähren mit der Hand erfasst. Beide nehmen das Opfer zustimmend an. Die Madonna erinnert noch ganz an Fra Filippo, nicht nur in der Gesichtsbildung, in der Faltengebung des Schleiers u.s.w., sondern auch in dem blassen Rot und Blau von Kleid und Mantel. Das Kind verrät Botticelli's Individualität am stärksten in der Zeichnung des Körpers und der Hände und der Bildung des reichlich grossen Kopfes. Der Engelknabe endlich, der einen grünen Blätterkranz auf seinen Locken trägt, ist unter dem Einfluss des Verrocchio entstanden. Zum Glück besitzen wir in Venturi's Tesori d'arte inediti di Roma einen trefflichen Kohlendruck des Bildes,

welches gegenständlich unter allen Madonnenbildern des Quattrocento völlig vereinzelt dasteht. *E. ST.*

Viterbo. — Die Kirche der hl. Rosa, welche einst einen der berühmtesten Freskencyklen des Benozzo Gozzoli barg, ist neuerdings durch das energische Eingreifen des um die Lokalgeschichte Viterbos so hochverdienten Cavaliere Cesare Pinzi vor dem Verlust ihres grössten Schatzes bewahrt worden. Im Kloster nebenan bewahrten die Nonnen ein grosses Triptychon, welches Francesco d'Antonio selbst mit seinem Namen bezeichnet hat. Die Werke dieses viterbesischen Lokalkünstlers, welcher den Beinamen Balletta führte, sind äusserst selten: in Viterbo selbst finden sich von seiner Hand nur noch schwache Fresken in S. Maria della verità vom Jahre 1449 und ein dreiteiliger Altar vom Jahre 1441 in San Giovanni in Zoccoli. Das Triptychon von S. Rosa ist sein Hauptwerk und schmückte einst einen der Altäre der Kirche. Durch die Nonnen wurde es dann aus dem Kloster unter der Hand nach Rom an einen Prälaten verkauft, welcher es restaurieren liess. Durch einen Zufall wurde die Sache bekannt, und Professer Pinzi erreichte es durch Bitten und Drohungen, dass das Altarbild der Kirche zurückgegeben wurde. Es schmückt jetzt den zweiten Altar des linken Seitenschiffes und scheint durch die Restauration nicht gelitten zu haben. In der Mitte sieht man die thronende Madonna, rechts die hl. Caterina, links die hl. Rosa. Darüber noch einmal Maria als Mutter der Barmherzigkeit mit der ganzen Stifterschar unter ihrem Mantel und rechts und links die Verkündigung. Auf den flankierenden Pilastern endlich sind je drei Heilige gemalt. Das Kind ist bekleidet und hat ein Vögelchen in der Hand, wie so oft in altumbrischer Kunst. Auch die hl. Rosa und die Madonna erinnern an umbrische Frauentypen, vor allem des Gentile da Fabriano. Das Gemälde, welches jetzt erst der Kunstgeschichte zurückgegeben ist, verdient Beachtung wie sein Meister, der so unbekannt ist wie die meisten Lokalkünstler von Viterbo, von denen auch im Cicerone nur Lorenzo genannt wird. Zum Glück ruhen die reichen Monumente und Dokumente der Stadt in den allerbesten Händen, und Professor Pinzi bereitet eben eine auf einen Schatz von Dokumenten gegründete Studie über Viterbo und seine Künstler vor. Es ist ihm auch gelungen, im Dom von San Lorenzo in der Apsis des linken Seitenschiffes jetzt eben einige Fresken aufzudecken, unter denen eine überlebensgrosse Madonna am besten erhalten ist. — Im nahen Toscanella hat sich leider niemand gefunden, der sich der heimischen Monumente annähme. Die beiden verlassenen Kirchen des 13. Jahrhunderts S. Pietro und S. Maria befinden sich in einem Zustande völligen Verfalls. Die Steinfussböden sind zum Teil mit Moos bedeckt, die Fresken fallen stückweise ab, und selbst das merkwürdige Jüngste Gericht der Altarwand in S. Maria, das wenigstens zum Teil noch gut erhalten, — allerdings auch arg übermalt ist —, zeigt jetzt unter anderen Beschädigungen ein grosses Loch in der Mauer. Wenn dem Kastellan dieser Kirche zu glauben ist, so waren bis dahin seine Versuche, vom Staat einen Gehalt zu erlangen, vergeblich. Für die Trinkgelder der wenigen Besucher aber reinigt er die Kirche nur ein einziges Mal im Jahre. Es giebt wohl in ganz Italien kein zweites Beispiel, dass so grossartige Monumente so erbarmungslos dem Untergange preisgegeben sind. Man kann sich kaum ein trüberes Bild des Verfalls denken, als diese beiden ganz aus massivem Tuffstein errichteten Kirchen, die eine auf der Höhe, die andere im Thal in absoluter Einsamkeit auf unkultivierter Erde, welche Mohnblumenfelder und hohes Schilf bedeckt. Die Türme sind schon lange eingestürzt, nun nagt der Verfall an der reichen Inkrustation der Fassaden, dem zum Teil schon zerstörten figürlichen Schmuck in Stein und Marmor, und endlich an den Fresken, die einst alle Wände, ja selbst die Säulen bedeckt haben. Es ist in der That die höchste Zeit, dass sich die italienische Regierung dieser ehrwürdigen Zeugen der Kunst und Kultur des Mittelalters annimmt, die heute ihrem Namen als Monumenti Nazionali wenig Ehre machen. *E. ST.*

Rom. — Im nächsten Jahre feiert die École Française das Fest ihres 25jährigen Bestehens. Eine Festschrift wird vorbereitet, redigiert von M. de Manteyer, einem der verdienstvollsten Forscher in den römischen Archiven, der aus der École hervorgegangen ist. Der Direktor M. Abbé Duchesne wird die Einleitung verfassen und in einem kurzen Abriss die Geschichte des Institutes in diesen 25 Jahren geben. Dann werden sämtliche Gelehrte Frankreichs, welche sich rühmen können „ancien membre de l'École Française à Rome" zu sein, einen kurzen Abriss ihres Lebens und eine Bibliographie ihrer Arbeiten liefern. Wenn man bedenkt, dass die tüchtigsten Gelehrten und die vorurteilsfreiesten Männer unter ihnen einige Jahre im Palazzo Farnese gelebt haben und viele von ihnen behaupten, mit der ewigen Stadt die schönsten Erinnerungen ihres Lebens zu verknüpfen, so darf man einen interessanten Inhalt erwarten. Ob man die Feier des Jubiläums im Palazzo Farnese festlich begehen wird, ist natürlich noch nicht festgestellt, doch ist vorauszusehen, dass manche der alten Mitglieder der École die Gelegenheit benutzen werden, der Stadt der Städte im Anno santo einen Besuch abzustatten. *E. ST.*

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.



